

Nuovi studi manzoniani per il 150° anniversario della morte

Introduzione e cura di Giuseppe Langella



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXIX • 2023

*S. 1848
ore piovoze
Attestato dell'originale M. Manzoni*

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CLARA ALLASIA (Università di Torino), MICHELE BIANCO (critico letterario e teologo), ANNALISA BONOMO (Università “Kore” di Enna), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Paris-Sorbonne), SIMONE GIORGINO (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), DONATO PIROVANO (Università di Milano “Statale”), LORENZO RESIO (Università di Torino), MARA SANTI (Ghent University), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano “Statale”), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli “Suor Orsola Benincasa”)

Comitato d’onore / *Honorary Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), PIETRO GIBELLINI (Università Ca’ Foscari di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari “Aldo Moro”), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), GIANNI OLIVA (Università G. d’Annunzio di Chieti – Pescara), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”)

Redazione / *Editorial Board*

GIOVANNI GENNA (coordinamento), LOREDANA CASTORI, VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCENTI, THOMAS PERSICO, ELEONORA RIMOLO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

NUOVI STUDI MANZONIANI
PER IL 150° ANNIVERSARIO
DELLA MORTE

Introduzione e cura di
Giuseppe Langella

XXIX – 2023

NUMERO SPECIALE

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIX – 2023

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2024 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestiesrivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Francesca Cattina

*

Published in Italy

Prima edizione: 2024

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli

www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-978-5 (cartaceo) – ISBN 978-88-6542-979-2 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestesie» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

GIUSEPPE LANGELLA, <i>Introduzione</i>	7
ALESSIO ARENA, <i>I Promessi sposi della famiglia Rame: storia e particolarità di uno spettacolo dal teatro di marionette al teatro di persona</i>	11
CRISTINA CAPPELLETTI, «Una favola sotto al sembiante di storia»: <i>Manzoni e il Romanzo italiano del XVIII secolo</i>	19
IRENE GAMBACORTI, <i>Manzoni epistolografo: la lettera-saggio</i>	37
MAURO NOVELLI, «Orba di tanto spiro». <i>Scrittori a casa Manzoni (1873-1944)</i>	55
FRANCESCO SPERA, <i>Il Vero e il Travisamento nei primi capitoli dei Promessi sposi</i>	75
DUCCIO TONGIORGI, «Per altre occasioni simili». <i>Echi della Rivoluzione Francese nella stratigrafia dei Promessi sposi</i>	95

Giuseppe Langella

INTRODUZIONE

Il centocinquantésimo anniversario della morte di Alessandro Manzoni è stato celebrato con una serie di eventi, accademici e non, di eccezionale rilievo. Basterebbe ricordare, senza muoversi dalla sua Milano, il grande convegno su *Alessandro Manzoni. La storia e la fabula* o la lettura integrale dei *Promessi sposi* in Duomo, ma anche e non meno, per la rilevanza che hanno avuto e per il loro valore simbolico, la visita del Presidente della Repubblica a Casa Manzoni, culminata in un memorabile discorso, e la posa di una stele all'ingresso del Palazzo di Giustizia, proprio ai piedi della statua di Cesare Beccaria, dedicata a Gian Giacomo Mora e a tutte le «vittime in ogni tempo dei pregiudizi e dei fantasmi», con esplicito riferimento all'autore della *Storia della colonna infame*.

Alle manifestazioni dell'anno scorso, come coda fruttuosa della ricorrenza, vanno ricondotti i saggi riuniti in questo fascicolo monografico, con cui anche la rivista «Sinestesi», per impulso dell'infaticabile direttore Carlo Santoli, ha voluto rendere omaggio ad Alessandro Manzoni. Un sentore delle recenti celebrazioni aleggia, a partire dalla scelta stessa del tema, nel saggio di Mauro Novelli, che del resto è il presidente del «Centro Nazionale Studi Manzoniani». Lo studioso ricostruisce infatti, con una documentazione spesso di prima mano e un certo gusto per la rievocazione aneddottica, le rappresentazioni letterarie della casa di via Morone lungo un arco di tempo che va dalla morte del suo illustre inquilino fino alle soglie della Seconda guerra mondiale, ovvero da Emilio De Marchi ad Alberto Savinio e da Lorenzo Stecchetti a Delio Tessa. Sono pagine, queste di Novelli, che si leggono con gusto, assaporando di volta in volta, quasi episodicamente, l'umore dei letterati visitatori e il clima di un'epoca, il *recto* e il *verso* del culto tributato al Gran Lombardo attraverso la sua dimora vitale, le stanze della sua appartata biografia e le reliquie del suo "eterno lavoro".

Alla popolarità di cui ha sempre goduto l'opera manzoniana è consacrato anche il contributo di Alessio Arena, che fa luce su un capitolo minore, se si vuole, della straordinaria fortuna di Manzoni, ma proprio per questo tanto più significativo: la riduzione originale dei *Promessi sposi* a copione per uno spettacolo di marionette proposto da una compagnia teatrale itinerante, attiva soprattutto nel Nord Italia tra Otto e Novecento, diretta prima dal nonno e poi dal padre di Franca Rame. Il giovane studioso non manca di soffermarsi su un particolare curioso, anch'esso emblematico, di questo spettacolo, rimasto per molti anni nel repertorio della compagnia: la presenza, accanto ai personaggi manzoniani, di una maschera della commedia dell'arte che recita la parte di don Abbondio, prima il modenese Sandrone e poi il piemontese Gianduja.

Ma a Manzoni si può guardare anche dalla parte opposta, come punto d'arrivo anziché di partenza. È la strada prescelta da Cristina Cappelletti, che riprende i passaggi più significativi della riflessione settecentesca sul romanzo, dagli interventi di Giuseppe Antonio Costantini e di Pietro Chiari ai saggi di Giambattista Roberti e di Giuseppe Maria Galanti, con particolare riguardo a certi aspetti "sensibili" su cui l'autore dei *Promessi sposi* mediterà a lungo, prima durante e dopo la stesura, la revisione e le stampe del suo capolavoro: ovvero il controverso giudizio sull'immoralità del romanzo, specie in materia amorosa, o viceversa sulle sue potenzialità pedagogiche, nonché il rapporto tra storia e invenzione, tra vero e verosimile. In attesa di pronunciare una parola definitiva sulla conoscenza di questi scritti da parte di Manzoni, l'autrice fa notare, in ogni caso, non solo la continuità ma anche lo scarto tra la coscienza letteraria dello scrittore milanese e le tesi dei suoi predecessori.

Di epistolografia manzoniana si occupa invece Irene Gambacorti, con un affondo molto interessante sull'*usus scribendi* dell'autore nelle cosiddette «lettere saggistiche», quelle, cioè, in cui Manzoni si impegna a sviscerare un determinato argomento e a discuterne col suo interlocutore. L'esame dell'*argumentatio* manzoniana è tanto più prezioso perché non è condotto sulle lettere più note, destinate alla pubblicazione, come quella allo Chauvet sulle unità aristoteliche o quella al marchese Cesare d'Azeglio sul Romanticismo, dove la forma epistolare è solo un dispositivo retorico, al pari del dialogo o del trattato, per svolgere una dissertazione teorica. La studiosa concentra invece la sua attenzione su un altro campione, quello, ancora più probante e sintomatico, delle lettere rimaste nel perimetro di un carteggio privato, dove affiora in maniera ancor più genuina la *mens* manzoniana. Si accerta, così, attraverso una serie di stilemi lessicali e sintattici, la *vis* dialettica dello scrittore, che suppone l'avversario presente,

ingaggiando col destinatario della missiva una discussione, si direbbe, «a viva voce». Fra l'altro, è precisamente da questa disposizione *en philosophe* che vengono fuori, per evocare soltanto un paio di titoli, le *Osservazioni sulla morale cattolica* o il *Dell'invenzione*.

Due saggi, infine, sono dedicati al romanzo. Francesco Spera, condirettore della «Rivista di Studi Manzoni» e membro del Consiglio Scientifico del «Centro Nazionale Studi Manzoni», analizza la presenza attiva e mediatrice del narratore nel primo blocco narrativo dei *Promessi sposi*, quello che dall'Introduzione si snoda fino alla «notte degli imbrogli». Il ruolo che Manzoni gli riserva è incombente e molteplice, assolvendo a diverse funzioni oltre a quella narrativa: interrompe la trascrizione del «dilavato e graffiato autografo» ed entra subito in polemica con l'anonimo secentista, raccorda le citazioni dei documenti storici, commenta gli episodi con battute ironiche e si riserva un cantuccio per giudicare le azioni dei personaggi. Il narratore, portavoce dell'autore, tiene saldamente in pugno la storia perché non gli scappi di mano, conciliando l'istanza realistica, il rispetto del vero, con l'ispirazione cristiana dell'invenzione romanzesca e l'esercizio vigile della critica e del discernimento morale.

Quel medesimo discernimento che accompagna, del resto, la lenta, minuziosa, attentissima, revisione della prima stesura del romanzo. Duccio Tongiorgi ce ne dà un illuminante ragguaglio effettuando un sistematico carotaggio stratigrafico, dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*, intorno a un evento storico di cruciale importanza come la Rivoluzione francese, il cui immaginario, ridestato dalle vicende recenti, milanesi e non solo (dall'eccidio del Prina fino ai moti del '20-'21), alimenta sottotraccia diversi episodi del capolavoro manzoniano, trascinandosi dietro speranze civili e ripugnanza per gli eccessi, che Manzoni sottopone al filtro implacabile della valutazione storico-politica e della coscienza morale. Si conferma, per questa via, il criterio prevalente adottato dallo scrittore milanese in sede di revisione, quel passaggio dal *sentir* al *meditar* che lo induce a togliere, ad attenuare, a sfumare, a guardare, soprattutto, i fatti da una maggiore distanza, assumendo anzi, per quel che è possibile a un essere umano, lo stesso sguardo di Dio.

Alessio Arena

I PROMESSI SPOSI DELLA FAMIGLIA RAME:
STORIA E PARTICOLARITÀ DI UNO SPETTACOLO
DAL TEATRO DI MARIONETTE AL TEATRO DI PERSONA

Riassunto. Il contributo si propone di mettere in evidenza un caso di adattamento dei *Promessi sposi*, proposto dalla Famiglia Rame, compagnia di attori girovaghi attivi in Italia settentrionale tra il XIX e il XX secolo per oltre cento anni. La famiglia d'arte diede i natali, tra gli altri, all'attrice, autrice e attivista Franca Rame che sempre fece riferimento alla compagnia diretta prima dal nonno, il marionettista Pio, il fondatore, e poi dal padre Domenico, come primo modello per il teatro proposto con il marito Dario Fo, vincitore del Premio Nobel per la Letteratura nel 1997. Il vasto repertorio dei Rame comprendeva sia opere originali, sia riadattamenti. Lo spettacolo preso in esame, destinato al teatro di marionette, compare per molti anni nel repertorio della compagnia e vede la presenza, in una prima versione, della celebre maschera modenese di Sandrone e poi di quella piemontese di Gianduja, nei panni del curato, in sostituzione del personaggio di Don Abbondio, al fine di meglio intercettare il pubblico della provincia del nord-Italia.

Parole chiave. Famiglia Rame, Franca Rame, Promessi sposi, teatro di figura

Abstract. The contribution aims to highlight a case of adaptation of *Promessi sposi*, proposed by the Rame Family, a company of wandering actors active in northern Italy between the 19th and 20th centuries for over a hundred years. The art family was the birthplace, among others, of the actress, author and activist Franca Rame, who always referred to the company directed first by her grandfather, the puppeteer Pio, the founder, and then by her father Domenico, as the first model for the theatre proposed with her husband Dario Fo, winner of the Nobel Prize for Literature in 1997. The Rame's vast repertoire included both original works and re-adaptations. The show under consideration, intended for puppet theatre, appeared for many years in the company's repertoire and saw the presence, in an initial version, of the famous Modenese mask of Sandrone and then of the Piedmontese one of Gianduja, in the role of the curate, replacing the character of Don Abbondio, in order to better intercept audiences in the province of northern Italy.

Keywords. Rame Family, Franca Rame, Promessi sposi, puppet theatre

La compagnia teatrale della famiglia Rame fu fondata nel 1876 da Pio Rame. Si esibiva principalmente in piccoli comuni dell'Italia Settentrionale, in particolare in Piemonte e in Lombardia, Rame sono un esempio emblematico delle compagnie nomadi che ebbero origine sin dalla metà del Cinquecento e che, esclusivamente in Italia, rimasero in attività ben oltre la fine del XIX secolo. Le compagnie che riscossero maggior successo, prima della comparsa del cinema, all'inizio del XX secolo, furono quelle che si occuparono di teatro di figura, le quali possono considerarsi discendenti della commedia dell'arte, ancor più di quanto lo siano le compagnie che si impegnarono nel teatro di persona. Tra il 1876 e il 1913, la compagnia rappresentò esclusivamente spettacoli di figura. Successivamente, ma in maniera graduale, si dedicò al teatro di persona, come ricostruisce Joseph Farrell, recitando all'improvvisa e realizzando autonomamente tutto ciò che era funzionale alla messa in scena degli spettacoli. Secondo Farrell, inoltre, anche le compagnie presenti in altri paesi europei avevano le stesse peculiarità, ma la maggior parte di esse non svolgeva l'attività teatrale per professione, trattandosi, prevalentemente, di compagnie composte da dilettanti. I Rame, evidenzia ancora Farrell, non si ritenevano artisti; essi consideravano, invece, la loro attività alla pari di quella svolta da qualunque altro fornitore di beni o servizi. Fu proprio Franca Rame, infatti, a chiarire di non aver scelto la professione di attrice, bensì di aver solamente seguito la tradizione della propria famiglia, come avrebbe fatto, in ugual modo, se i propri genitori avessero svolto un'attività diversa.¹

I Rame portavano in scena melodrammi, farse, adattamenti di biografie di personaggi storici o di testi tratti dalla Bibbia, riletture di grandi classici della letteratura italiana ed europea, ma anche opere originali, di cui alcune ispirate alle cronache del tempo. Alla stregua dei fabulatori, che esaltavano la cultura popolare prendendosi gioco della "cultura alta", i Rame si destreggiavano abilmente tra cultura alta e cultura popolare, riuscendo a valorizzarle entrambe. Presso l'Archivio della Fondazione Dario Fo e Franca Rame, che in atto è ubicato presso l'Archivio di Stato di Verona, sono custoditi numerosi e preziosi documenti del fondo della famiglia Rame. L'ideatrice dell'Archivio fu la stessa Franca Rame, che raccolse documenti a partire dal 1993, curando, progressivamente, la digitalizzazione di gran parte della documentazione. Nel mese di marzo del 2016 fu inaugurata la sede

¹ Tutti i riferimenti precedenti sono tratti da J. FARRELL, *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana*, trad. it. a cura di C. Milani, Ledizioni, Milano 2014, pp. 50-52.

veronese, dal Ministro dei Beni Culturali e da Dario Fo stesso. L'Archivio conserva un vasto e variegato insieme di materiali che riguardano la famiglia Rame: copioni, manoscritti, disegni, locandine, manifesti, libri, articoli, documenti amministrativi, marionette e fotografie. Attualmente l'Archivio Rame Fo è oggetto di un processo di riorganizzazione, secondo un progetto finanziato dal Ministero della Cultura.²

Molti copioni sono conservati presso l'Archivio Rame Fo. I testi erano curati, nella maggior parte dei casi, dal drammaturgo della compagnia, Tomaso Rame, fratello di Domenico e zio di Franca. Tra gli spettacoli più longevi figura *I Promessi sposi*, adattamento del celebre romanzo di Alessandro Manzoni, che faceva parte sia del repertorio della compagnia, nella fase relativa al teatro di figura, sia del repertorio del marionettista piemontese Domenico Razzetti, maestro e padre adottivo di Pio Rame. Probabilmente, in epoca successiva, fu riadattato per l'allestimento degli spettacoli in persona; infatti, il titolo è presente negli elenchi del repertorio relativi ad entrambe le fasi della storia della famiglia. Il costante interesse del pubblico, verso *I Promessi Sposi* è testimoniato dal fatto che il copione rimase presente nel repertorio dei Rame dal 1874 al 1962,³ come attestano diversi documenti. Il copione, dunque, come anticipato, venne adattato al teatro di persona, quando ormai il testo costituiva solamente un canovaccio, poiché

² A. ARENA, *Giuseppina Rabozzi (1850-1901): la prima amministratrice della compagnia Rame*, in «Arti dello Spettacolo/Performig Arts», n. 8, 2022 (dicembre), pp. 88-97.

³ Manifesto della famiglia Rame con dettaglio del repertorio della compagnia (1874). Fondo famiglia Rame, Archivio Franca Rame Dario Fo – Fondazione Dario Fo Franca Rame, <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=476&IDImmagine=1&IDOpera=65>. Registro di cassa dell'attività teatrale della compagnia dal novembre 1905 al gennaio 1914. Fondo famiglia Rame, Archivio Franca Rame Dario Fo – Fondazione Dario Fo Franca Rame, <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=6337&IDOpera=65>. N. 3 documenti di autorizzazione provvisoria della S.I.A.E., con elenco di spettacoli della famiglia Rame e indicazione degli autori o dei riduttori e del numero di atti (1931-1932 e 1934-1935). Fondo famiglia Rame, Archivio Franca Rame Dario Fo – Fondazione Dario Fo Franca Rame, <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=6312&IDOpera=65>. N. 3 pagine di documenti di autorizzazione provvisoria della S.I.A.E., con elenco di spettacoli della famiglia Rame e indicazione degli autori o dei riduttori e del numero di atti (1962). Fondo famiglia Rame, Archivio Franca Rame Dario Fo – Fondazione Dario Fo Franca Rame, <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=65809&IDOpera=65>. N. 4 pagine di documenti di autorizzazione provvisoria della S.I.A.E., con elenco di spettacoli della famiglia Rame e indicazione degli autori o dei riduttori e del numero di atti (1962). Fondo famiglia Rame, Archivio Franca Rame Dario Fo – Fondazione Dario Fo Franca Rame, <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=65803&IDOpera=65>.

i Rame erano soliti recitare a soggetto, come confermato, tra l'altro, dalla stessa Franca Rame.⁴

È giunto fino ai nostri giorni un solo copione dei *Promessi sposi* appartenuto ai Rame, datato 1916. In verità, non possiamo affidarci a tale datazione con certezza, quindi non è possibile escludere che il testo, in epoca precedente, appartenesse già alla compagnia composta da Pio Rame e dal maestro e padre adottivo Domenico Razzetti, anche perché il documento, privo di firma, non fornisce informazioni certe relative al suo autore, a differenza di altri testi appartenuti ai Rame.⁵ Si tratta di un dramma in cinque atti composto da 118 pagine, scritte in bella grafia, come era consuetudine per i copioni di marionette. I testi, infatti, in questo tipo di spettacoli, erano fondamentali: chi manovrava le marionette non poteva prescindere dal copione, a differenza di chi, invece, azionava i burattini, i cui spettacoli prevedevano usualmente l'improvvisazione. Il testo presenta rarissime correzioni, anch'esse manoscritte, apportate a matita e concernenti aspetti grammaticali o sostituzioni di parole con altre evidentemente ritenute preferibili ai fini della recitazione. Ancor più rara, in questo testo, è la presenza di annotazioni che potremmo ricondurre al codice fonologico della Drammatica, rintracciato per la prima volta da Anna Sica in numerosi copioni di attori dell'Ottocento, come Tommaso Salvini,⁶ Gustavo Modena⁷ ed Eleonora Duse.⁸ Tali segni che, in epoca precedente alle scoperte di Sica, erano ritenuti meri appunti apportati su iniziativa dei singoli attori, per memorizzare le diverse sfumature relative all'interpretazione del testo, si sono rivelati invece parte di un vero e proprio codice, comune a tutti gli autori che di fatto avevano aderito a tale tradizione. Anche i testi dei Rame presentano segni come la "grappa assimilativa" che, precisa Sica, serve a indicare che il testo interessato va pronunciato in maniera uniforme.⁹ Ritroviamo tale sigla anche nel copione in argomento, per esempio, in una battuta pronunciata da Padre Cristoforo: «[...] e lo benedico che m'abbia dato, indegno come sono, il potere di parlare in suo nome, e di rendervi

⁴ F. RAME, *Non è tempo di nostalgia*, Della Porta Editori, Pisa 2013, p. 21.

⁵ Copione di 118 pagine manoscritto in bella grafia, intitolato *I Promessi Sposi*, adattato a spettacolo per marionette e datato al 1916, <http://www.archivio.francarama.it/scheda.asp?IDScheda=4978&IDOpera=65> (Faldone: Famiglia Rame, V).

⁶ A. SICA, *L'arte massima*, Mimesis, Milano-Udine 2017, vol. 1.1, pp. 49-78.

⁷ Ivi, pp. 79-98.

⁸ Cfr. A. SICA, A. WILSON, *The Murray Edwards Duse Collection*, Mimesis, Milano 2012.

⁹ A. SICA, *L'arte massima* cit., pp. 10-11.

la parola [...]».¹⁰ Tali sigle, come detto, rare rispetto a quelle presenti in altri testi appartenuti alla compagnia, sono state aggiunte a matita, come di consueto, successivamente alla stesura del testo in bella grafia. Dato che i copioni che presentano più frequentemente tali annotazioni sono stati redatti da Tomaso Rame, si può ipotizzare che anche in tal caso le sigle siano state aggiunte a posteriori dal suddetto drammaturgo. Va comunque evidenziato che, secondo le fonti in nostro possesso, anche altri componenti della compagnia ne facevano uso nel corso della recitazione e dunque i segni potrebbero essere stati apposti da Franca, dai i suoi genitori, Domenico ed Emilia Baldini, dalla sorella Pia, dal fratello Enrico, dalla zia Maria Raimondi, moglie di Tomaso, o dalle cugine Ines e Lucia. Come in altre occasioni precedenti, a nostro parere, è di fondamentale importanza, pur senza pretese di esaustività, ma a titolo di mera segnalazione, evidenziare la presenza delle annotazioni, che forniscono informazioni fondamentali sulla pratica teatrale e dunque, sullo spettacolo, poiché, come riteneva lo stesso Dario Fo, il teatro è per l'appunto «soprattutto spettacolo: la letteratura viene dopo».¹¹ L'importanza della scoperta di Sica consiste proprio nell'aver fornito l'opportunità di cogliere alcuni aspetti e caratteristiche dell'interpretazione, che altrimenti potremmo dedurre unicamente da recensioni e testimonianze dell'epoca, considerata la natura effimera del teatro, che è, per eccellenza, l'arte dell'*hic et nunc*.

Un importante elemento da evidenziare riguarda la presenza, tra i personaggi del copione dei *Promessi Sposi*, di Gianduja, la celebre maschera piemontese, protagonista di numerosi spettacoli per marionette proposti non soltanto dai Rame, ma anche dalle altre compagnie coeve, dedite al teatro di figura in Piemonte. Gianduja era uno dei protagonisti assoluti del teatro di quegli anni, seguito e apprezzato, attraverso le voci e le azioni dei suoi tanti interpreti, da generazioni di spettatori, molti dei quali analfabeti, dei comuni del Piemonte. A proposito di questo personaggio, Remo Melloni scrive che il personaggio fu ideato dal falegname Gioanin d'j osei nel Seicento. Originariamente era chiamato Gironi, poi il suo nome mutò in Gerolamo. Alla fine del Settecento fu chiamato Gianduja da un burattinaio genovese, Giovan Battista Sales e dal suo collaboratore Bellone, per evitare alcune

¹⁰ Copione di 118 pagine manoscritto in bella grafia, intitolato *I Promessi Sposi*, adattato a spettacolo per marionette e datato al 1916, p. 117, *Fondo famiglia Rame, Archivio Franca Rame Dario Fo – Fondazione Dario Fo Franca Rame Fo*, <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=4978&IDOpera=65> (Faldone: Famiglia Rame, V).

¹¹ Leggo da un documento di dati biografici di n. 6 pagine redatto da Dario Fo nel 1960. *Fondo famiglia Rame, Archivio Franca Rame Dario Fo – Fondazione Dario Fo Franca Rame*.

omonimie sconvenienti: quella con il doge di Genova, Girolamo Durazzo, e quella con Girolamo Bonaparte, nipote di Napoleone. Gianduja fu molto apprezzato dal pubblico, divenendo l'emblema degli ideali risorgimentali e unitari dei piemontesi, tanto da diventare presto il simbolo della città.¹²

Non era insolito che Gianduja comparisse, non solo negli spettacoli che lo vedevano tradizionalmente protagonista, ma anche in adattamenti di celebri opere letterarie e teatrali, sia italiane sia straniere (francesi, in particolare), oppure in drammi sacri tratti da agiografie o da episodi del nuovo e dell'antico testamento, allo scopo di operare una mediazione tra gli interessi del pubblico mediamente più colto, interessato all'adattamento, in virtù dell'opera originaria, e la curiosità di chi invece desiderava semplicemente assistere a una nuova rappresentazione con la presenza della celebre maschera.

Un manifesto dello spettacolo, probabilmente in una sua prima versione, previsto per il 28 maggio 1910 a Borgonovo Val Tidone (PC), non menziona Gianduja, ma un'altra fortunata maschera contemporanea, ovvero quella di Sandrone, ideata a Modena da Luigi Campogalliani.¹³ Quest'ultima maschera fu molto presente nel repertorio dei Rame, dove figurano titoli quali *Sandrone avvocato*, *Sandrone in cerca di moglie* e *Addio di Sandrone*.¹⁴

Sandrone, a differenza di Gianduja, non si sostituisce, nell'adattamento per marionette, a un personaggio del romanzo, ma si limita a comparire «tra il quarto e il quinto atto», come specificato in locandina.¹⁵ Questo aspetto conferma la volontà dei Rame di indurre il pubblico a partecipare,

¹² Quanto appena ripercorso in merito alla maschera di Gianduja è tratto da R. MELLONI, *Le maschere nel teatro con le marionette e nel teatro di burattini*, in *Burattini Marionette Pupi*, Silvana Editoriale, Milano 1980, p. 23 (catalogo della mostra tenutasi a Milano, Palazzo Reale, giugno 1980-novembre 1980).

¹³ Si veda la sezione «burattini e marionettisti» del sito <https://www.castellodeiburattini.it/leftProject/pages.asp?id=45&sFullId=1.35.1> (url consultati il 27/12/2023). Cfr. A. CERVELLATI, *Storia dei burattini e burattinai bolognesi*, Cappelli, Bologna 1964; cfr. D. RUBBOLI, *Alla corte di Sandrone. Il racconto delle maschere italiane della Commedia dell'Arte e della Baracca dei burattini*, Il Fiorino, Modena 2006.

¹⁴ Registro di cassa dell'attività teatrale della compagnia dal novembre 1905 al gennaio 1914. Fondo famiglia Rame, Archivio Franca Rame Dario Fo – Fondazione Dario Fo Franca Rame, <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=6337&IDOpera=65>. Copione di n. 2 pagine manoscritto in bella grafia di Tomaso Rame, intitolato *Addio di Sandrone* e datato "1912". Fondo famiglia Rame, Archivio Franca Rame Dario Fo – Fondazione Dario Fo Franca Rame Fo, <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=8164&IDOpera=65>.

¹⁵ Manifesto de *I Promessi Sposi*, messo in scena presso il Teatro San Vittore di Borgonovo Valtidone (1910), *Fondo famiglia Rame, Archivio Franca Rame Dario Fo – Fondazione Da-*

coinvolgendo la maschera che evidentemente costituiva un'importante attrazione per gli spettatori.

Il manifesto dei *Promessi Sposi* approfondisce la struttura dello spettacolo come segue:

ATTO 1.0 – I bravi proibiscono il matrimonio – le scuse per Renzo – il dolore di Agnese e Lucia – Padre Cristoforo

ATTO 2.0 – Nel Castello di don Rodrigo – Frate e feudatario – un'idea di Agnese – in casa del curato – campana e martello – inseguiti – le rive dell'Adda

ATTO 3.0 – L'Innominato – nel monastero della signora di Monza – Rapimento di Lucia – la pietà d'un ateo – le campane a festa.

ATTO 4.0 – Federico Boromeo [sic] – la visita pastorale – Il miscredente davanti al Cardinale – Una buona azione – Lucia salva – La grande processione – (Passaggio di 100 figure) – Confraternite – musica – angioletti – simulacri – clero – Baldacchino – popolo ecc. ecc.

ATTO 5.0 – Il sogno fatale di Don Rodrigo – la peste – al Lazaretto [sic] – Renzo – Lucia Padre Cristoforo [sic] – Sposi.¹⁶

Alcuni elementi evidenziati, come «la grande processione», il «passaggio delle 100 figure», la presenza, tra l'altro, di «musica», curata in quell'occasione dall'Istituto San Vittore, «angioletti» e «simulacri»¹⁷ hanno lo scopo di evidenziare l'aspetto grandioso dello spettacolo, al fine di incuriosire il potenziale spettatore, invogliandolo ad acquistare il biglietto.

Il manifesto precisa inoltre che lo spettacolo era stato «più volte replicato sui primi teatri d'Italia».¹⁸ In verità, sappiamo che la famiglia Rame era solita esibirsi nei confini dell'Italia settentrionale e per lo più in teatri di provincia. Tale iperbole, probabilmente, trova giustificazione nella volontà di catturare l'interesse del pubblico, millantando di fatto un'eco, ricevuta dalla spettacolo, certamente maggiore di quella effettivamente ottenuta.

rio Fo Franca Rame Fo, <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=6331&DIImmagine=1&IDOpera=65>.

¹⁶ *Ibid.* Il testo è trascritto fedelmente senza apportare correzioni.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

Ciò nonostante, l'attività dei Rame ha avuto indubbiamente un formidabile valore divulgativo. Il teatro dei Rame, infatti, contribuì a diffondere, in generale, le opere letterarie tra un pubblico di provincia spesso analfabeta, rappresentando dunque, per molti, l'unica opportunità di conoscenza e di apprendimento. Possiamo affermare, pertanto, che il merito più grande della compagnia Rame fu proprio quello di mettersi al servizio delle comunità presso le quali proponeva i propri spettacoli, svolgendo un ruolo fondamentale sotto il profilo sociale e culturale. L'impegno profuso negli anni dalla compagnia fu compreso e apprezzato dal suo pubblico, come testimoniano i riconoscimenti, le recensioni e gli articoli, che i Rame conservavano gelosamente e che ancora oggi, in buona parte, sono custoditi presso l'Archivio Franca Rame Dario Fo.

Cristina Cappelletti

«UNA FAVOLA SOTTO AL SEMBIANTE DI STORIA»:
MANZONI E IL ROMANZO ITALIANO DEL XVIII SECOLO

Riassunto. Alcuni elementi della discussione teorica sul romanzo, in particolare quelli relativi al rapporto tra storia e fabula romanzesca, tra vero e verosimile, che sono tra gli argomenti principali dei contributi di Giuseppe Antonio Costantini (1745), di Pietro Chiari (1749), nonché dei più consistenti saggi di Giambattista Roberti (1776) e di Giuseppe Maria Galanti (1781), animano un dibattito intorno al romanzo settecentesco che per alcuni termini anticipa le considerazioni manzoniane su storia e invenzione.

Parole chiave. Romanzo, Storia, Settecento, Manzoni

Abstract. Some elements of the theoretical discussion about the novel, in particular the relationship between history and fiction, between truth and realistic, which are among the main topics of the works written by Giuseppe Antonio Costantini (1745), Pietro Chiari (1749), Giambattista Roberti (1776) Giuseppe Maria Galanti (1781), animate a debate around the Eighteenth-century novel. Some elements of this debate anticipates Manzoni's considerations on history and invention.

Keywords. Novel, History, Eighteenth Century, Manzoni

1. *Storia e romanzo: un dibattito settecentesco*

Raffaele Garzia, recensendo uno dei primi studi complessivi sul romanzo italiano del Settecento, il saggio *Studi e ricerche intorno ai nostri romanziere e romanzi del Settecento* di Giambattista Marchesi, si poneva un curioso interrogativo: «Senza la operosa alacre vigilia del Settecento avremmo avuto l'*Ortis* e i *Promessi sposi*?».¹ Se volessimo prestar fede a uno dei diretti

¹ R. GARZIA, *Giambattista Marchesi, Romanziere e romanzi italiani del Settecento*, in «Bullentino bibliografico sardo», III, 31-32, 193, pp. 116-126: 123. Il saggio di Marchesi, edito per

interessati, Foscolo, non avremmo dubbi nell'affermare che la produzione romanzesca del XVIII secolo, pur editorialmente così copiosa, non ha sortito influenza alcuna sui romanzi del secolo successivo, tanto che Foscolo rivendica per il suo *Ortis* il titolo di primo romanzo italiano, dal momento che i maggiori esponenti del genere nel Settecento, Pietro Chiari e Antonio Piazza, autori di opere ritenute da molti letterati prive di dignità letteraria, si erano rivolti esclusivamente a un pubblico poco colto.²

Considerato «una peste per lo spirito, e per il cuore»,³ destinato solo ai «servitori di livrea» e alle «plebee nostre donniciuole»,⁴ il romanzo del Settecento è stato vittima, sino agli ultimi decenni del secolo scorso, di un pregiudizio critico, come ha giustamente sottolineato Carlo Alberto Madrignani in uno dei più interessanti saggi sull'argomento: «La verità è che ancora in pieno Novecento si è conservato come dottrina ufficiale il giudizio, vecchio di due secoli, stilato dagli oppositori settecenteschi. In effetti, l'abnormità più che al romanzo appartiene alla tradizione critica». ⁵ Come hanno bene dimostrato alcuni importanti contributi, che dal finire degli anni Ottanta hanno rimesso in discussione una *damnatio memoriae* vecchia di due secoli, il romanzo nel Settecento, non fosse altro che per questioni economiche e di alfabetizzazione, tutto poteva essere fuorché un genere di consumo destinato a un solo pubblico popolare.⁶

la prima volta nel 1903 (Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo), è poi stato ristampato con premessa di L. Toschi (*Un secolo di romanzo, e Rassegna bibliografica sul romanzo del '700*), a cura di M. Gori (Vecchierelli, Roma 1991).

² «Chiari and Piazza, and other common writers, had before published some hundreds of romances, which had been the delight only of the vulgar reader; for those of a more refined taste had resorted to the foreign novel. *The Letters of Ortis* is the only work of the kind, the boldness of whose thoughts, and the purity of whose language, combined with a certain easy style, have suited it to taste of every reader»: U. FOSCOLO, *Essay on the present literature of Italy*, in ID., *Saggi di letteratura italiana*, a cura di C. Foligno, Le Monnier, Firenze 1958 ('Edizione Nazionale delle Opere di U. Foscolo', XI), pp. 399-490: 470.

³ C. GOZZI, *Fogli sopra alcune massime del genio e costumi del secolo dell'abate Pietro Chiari e contro a' poeti Nugnez de' nostri tempi*, Paolo Colombani, Venezia 1761, p. 61.

⁴ G. BARETTI, *La frusta letteraria*, a cura di L. Piccioni, Laterza, Bari 1932, vol. II, p. 31.

⁵ C.A. MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia. Il "celebre Abate Chiari"*, Liguori, Napoli 2000, p. 8.

⁶ G. ANTONELLI, *Alle origini della letteratura di consumo. La lingua dei romanzi di P. Chiari e A. Piazza*, Istituto di Propaganda Libreria, Milano 1997, pp. 37 e 47-48, si occupa di analizzare i costi dei romanzi di Chiari negli anni Cinquanta e Sessanta del Settecento, arrivando alla conclusione che a Venezia era esclusa dalla possibilità di acquistare un romanzo il 46% della popolazione maschile cittadina e il 96% di quella dell'intera repubblica.

In concomitanza con il diffondersi dei romanzi, non solo di quelli giunti d'Oltralpe o dall'Inghilterra (quest'ultimi spesso letti in traduzioni francesi),⁷ ma anche e soprattutto di quelli nostrali, in particolare grazie alla prolifica produzione di Pietro Chiari e Antonio Piazza, prende avvio anche un dibattito critico che, a partire dalla definizione di che cosa esattamente designi il termine "romanzo", si interroga intorno a svariati aspetti del nuovo e assai fortunato genere.⁸ Ciò che risulta evidente sin da subito è l'alto numero dei detrattori, tra i più noti Carlo e Gasparo Gozzi, Giuseppe Baretti e il gesuita Giambattista Roberti; spesso le critiche mosse al nascente genere di successo prendono di mira la materia, legata soprattutto a vicende sentimentali; il pubblico che – come si è detto – viene individuato in classi sociali poco colte; ma, soprattutto, il fatto che si tratti di un genere considerato meno degno rispetto ad altri più canonici: per molti letterati i soli romanzi da leggere sono quelli cavallereschi quattro-cinquecenteschi, naturalmente composti in versi.

Le obiezioni e le critiche mosse al romanzo settecentesco non sono poi troppo dissonanti da quelle indirizzate nel 1827 alla *princeps* dei *Promessi sposi*, in particolare nel lungo contributo di Paride Zajotti, *Del romanzo in generale ed anche dei «Promessi sposi» di Alessandro Manzoni*, pubblicato per la prima volta nella «Biblioteca italiana» del settembre-ottobre 1827, e

⁷ Rilevava già Marchesi: «e prima romanzi francesi, poi inglesi che si credertero francesi, poi francesi che si spacciarono per inglesi, e storie inglesi scritte a Parigi, e romanzi francesi traduzione d'inglesi; e tutti qui diffusi a casaccio e a vanvera, con mutato il titolo, senza nome d'autore e di traduttore, o, peggio, attribuiti a chi l'autore non era» (G. MARCHESI, *Romanzieri e romanzi italiani del Settecento* cit., p. 13). Analogo caos di attribuzione (e anche di contraffazione) vale anche per i romanzi italiani del XVIII secolo; in proposito mi permetto di rimandare al mio «Un diluvio di romanzi perniciosi». *Per una storia editoriale dell'abate Chiari*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento», IV, 2009, pp. 39-53.

⁸ Per una puntuale analisi dell'evoluzione semantica del termine romanzo, cfr. A. MOTTA, *La voce "romanzo" e dintorni nei lessici e nei dizionari settoriali ed enciclopedici del XVIII secolo*, in «Lingua nostra», LVIII, 3-4, 1997, pp. 67-78. Per un inquadramento del romanzo settecentesco, si vedano almeno T. CRIVELLI, «Né Arturo né Turpino né la Tavola Rotonda». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Salerno editrice, Roma 2002 e D. MANGIONE, *Prima di Manzoni: autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Salerno editrice, Roma 2012, con relative bibliografie. Sulle dispute, oltre alla bibliografia già citata, si aggiungano almeno i contributi di E. GUAGNINI, *Romanzo e «sistema» letterario nella critica del Settecento e del primo Ottocento. Appunti e proposte d'analisi*, in ID., *Viaggi e romanzi. Note settecentesche*, Mucchi, Modena 1994, pp. 159-199; A. MOTTA, «Esiliarlo dal regno delle belle lettere»? *Dibattiti sul romanzo nel Settecento italiano*, in *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla Voce*, a cura di M.G. Pensa, Guerini, Milano 1996, pp. 119-163; S. CALABRESE, *Funzioni del romanzo italiano del Settecento*, in ID., *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)*, il Mulino, Bologna 1996, pp. 47-107.

poi rivisto in cinque successive edizioni, fino al 1846.⁹ Zajotti, constatando come Manzoni abbia voluto «mettere in più aperta luce un tratto di storia patria», sforzandosi «con sagace critica a discernere fra le molte contraddizioni ciò che sia veramente da credere», non può però esimersi dal condannare i tradimenti che il romanziere fa ai danni della storia: mettendo in scena personaggi reali, come il cardinale Federigo Borromeo, la monaca di Monza e il conte del sagrato e intrecciando le loro vicende a quelle dei personaggi d'invenzione del romanzo, il romanziere finisce col forzare il vero storico e gravare, per esempio, Gertrude di una colpa che non le appartiene, cioè l'aver tradito Lucia. Ma, soprattutto, Zajotti insiste nel domandare: «Dove finisce l'ornamento del romanziere? Dove comincia la verità dell'istorico?» (p. 188). La conclusione a cui approda il recensore appare critica e polemica sia in relazione alla riuscita dell'invenzione romanzesca sia per quel che pertiene l'adesione al vero storico: «Manzoni ha fatto un romanzo storico ad un tempo e descrittivo, ma si sforzò con ogni potere che la parte descrittiva trionfasse, e che nella parte storica fosse menoma la violazione del vero» (p. 189), anche se forse traluce in alcuni punti il desiderio di far prevalere il vero storico, perché «alla fine volle piuttosto rendere meno dilettevole e meno dignitoso il racconto, che violare più gravemente la verità» (p. 188). Per compendiare, storia e narrazione romanzesca non trovano un giusto equilibrio, o si sacrifica l'una o l'altra.¹⁰

Il nodo del rapporto tra storia e romanzo, tra storia e invenzione romanzesca, attraversa anche il dibattito settecentesco, a partire da uno scambio

⁹ L'intervento di Zajotti, insieme a quelli di Niccolò Tommaseo (*Del romanzo storico*) e di Giovita Scalvini (*Dei «Promessi sposi» di Alessandro Manzoni*) è ora pubblicato in: A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, con una premessa di G. Macchia, intr. di F. Portinari, testo a cura di S. De Laude e interventi sul romanzo storico (1827-1831) di Zajotti, Tommaseo, Scalvini a cura di F. Danelon, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano 2000 ('Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni', da qui abbreviato in EN, 14), pp. 141-216, da cui traggio le citazioni che seguono. Sull'intervento di Zajotti, letto in parallelo a quello di Mazzini sul romanzo, si veda il bel contributo di G. GASPARI, *Del romanzo in generale ed anche dei «Promessi sposi» di Alessandro Manzoni. Mazzini e Paride Zajotti*, in *L'officina letteraria e culturale dell'età mazziniana, 1815-1870. Giornate di studio*, a cura di Q. Marini, G. Sertoli, S. Verdino, L. Cavaglieri, Città del silenzio, Novi Ligure 2013, pp. 15-24.

¹⁰ Non sono quelli di Zajotti sui *Promessi sposi* i soli interventi pubblicati nelle pagine della «Biblioteca italiana» nei primi decenni dell'Ottocento relativi al romanzo storico; per un quadro complessivo si veda S. Costa, *Storia e «fictio» nelle pagine della «Biblioteca italiana»*, in *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, a cura di R. Brusciagli, R. Turchi, Bulzoni, Roma 1991, pp. 41-67.

di lettere fittizie tra Giuseppe Antonio Costantini e Pietro Chiari.¹¹ Nella fortunatissima raccolta di lettere *fictae* di Costantini una missiva argomenta *Intorno all'utilità della Storia, e de' Romanzi*, dimostrando quanto poco siano fondate le opinioni «de' migliori Autori», i quali ritengono che la Storia sia «la scuola del genere umano», mentre i romanzi sarebbero invece «il veleno de' costumi, e la jattura del tempo».¹² In maniera volutamente polemica, egli sostiene che, anche conoscendo perfettamente ogni evento storico, si potrebbe al massimo apprendere l'arte di «ingannare il nemico, di ammazzare gli Uomini a migliaia come le formiche, di arrischiare la vita, e di far piagnere le Provincie, ed i Regni per le rapine, e per le uccisioni» (p. 101). La Storia profana (l'utilità di quella sacra non è mai posta in dubbio) potrebbe servire solo qualora fosse uno «specchio di Verità» e di avvenimenti moralmente esemplari. Il principale rischio dello storico è che, dovendo di necessità basarsi su relazioni altrui, impossibilitato ad assistere personalmente a tutti gli eventi di cui tratta, potrebbe fraintendere le reali ragioni e restituire ricostruzioni lontane dalla verità. La Verità, date le premesse, potrebbe essere solo una chimera che lo storico insegue invano, ma anche qualora fosse possibile raggiungerla, come mai potrebbe essere giovevole per un privato cittadino conoscere le vicende di principi e dignitari di corte, visto che in situazioni simili non potrà mai trovarsi? Manzoni svilupperà certo in maniera più articolata questo assunto, già nella *Lettre* allo Chauvet, nella quale sosterrà che non basta conoscere, e far conoscere, la verità dei fatti – che è ciò che fa lo storico – ma bisogna andare oltre:

¹¹ Sulle raccolte di Costantini e Chiari, si vedano i saggi di G. PIZZAMIGLIO, *Giuseppe Antonio Costantini e il «libro di lettere» nella Venezia di metà Settecento*, in «Quaderni Veneti», 4, 2015, 2, pp. 289-302; ID., *Narratività, costume e scienza nelle «Lettere critiche» di Giuseppe Antonio Costantini (1743-1756)*, in *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, a cura di F. Forner, V. Gallo, S. Schwarze, C. Viola, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017, pp. 87-105; F. FORNER, *Un'utile letteratura di consumo: le «Lettere critiche» di Giuseppe Antonio Costantini*, in *ivi*, pp. 107-125; ID., *Le «Lettere scelte» di Pietro Chiari e il successo delle raccolte di lettere fittizie nel secondo Settecento*, in «Favellare ai lontani»: *tipologie epistolari fra Sette e Ottocento*, a cura di F. Savoia, Cesati, Firenze 2015, pp. 43-56.

¹² *Lettere critiche giocose, morali, scientifiche, ed erudite, del conte AGOSTINO SANTO PUPPIENI o sia dell'avvocato G.A. COSTANTINI*, decima edizione veneta, in cui dall'autore si è ampliata ogni lettera con nuova aggiunta..., Recurti, Venezia 1768-1771, vol. II (1768), pp. 100-119: 100. La lettera di Costantini e quella di Chiari sono state modernamente editate in D. MANGIONE, *Prima di Manzoni: autore e lettore nel romanzo del Settecento* cit., pp. 149-162. La prima edizione della raccolta, dove già compariva questa lettera, in due volumi (l'edizione definitiva, da cui si cita, ne conta dieci) è del 1743 (Pasinelli, Venezia).

Car enfin que nous donne l'histoire? des événemens qui ne sont, pour ainsi dire, connus que par leurs dehors; ce que les hommes ont exécuté: mais ce qu'ils ont pensé, les sentimens qui ont accompagné leurs délibérations et leurs projets, leurs succès et leurs infortunes; [...]: tout cela, à peu de chose près, est passé sous silence par l'histoire; et tout cela est le domaine de la poésie.¹³

Per quanto riguarda i romanzi, invece, Costantini li ritiene «una finzione, in cui s'introducono personaggi ideali, vestiti di Virtù più che umana, odiatori, e castigatori del Vizio» (p. 108), testi di grande moralità, dunque, nei quali il vizio viene punito e annichilito e la virtù premiata. Visione forse oltremodo semplicistica, che però bene riecheggia nelle intenzioni, a tratti forse anche nelle espressioni, il *Traité de l'origine des romans* (1670) di Pierre-Daniel Huet, pubblicato come *Préface* al romanzo di Marie-Madeleine de La Fayette, *Zaïde*, primo trattato dedicato al nascente romanzo moderno. Certo, la *condicio sine qua non* è sempre che si tratti di buoni romanzi e non dei «tristi».

Secondo Costantini, poi, la maggiore utilità del Romanzo rispetto alla Storia è dovuta anche alla capacità del nuovo genere di adescare l'attenzione del lettore attraverso il divertimento:

E finalmente, se è vero l'assioma di Orazio: «Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci», credo, che questo vanto si debba unicamente a Romanzi. Gli utili insegnamenti sono mescolati con la varietà de' successi, che alletta; ed ecovi l'utile col dilettevole (p. 111).

Manzoni all'oraziano *utile dulci* aggiungerà il vero per soggetto, perché – come ben noto – «la letteratura in genere de[ve] proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto, e l'interessante per mezzo»¹⁴ e gli scrittori, almeno i «buoni» s'intende, dovrebbero aspirare ad «erudire [...] la moltitudine», a «farla invaghire del bello e dell'utile» e a «rendere in questo modo le cose un po' più come dovrebbero essere».¹⁵

¹³ A. MANZONI, *Lettre à M.^r C^o sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di C. Riccardi, Salerno editrice, Roma 2008, pp. 136.

¹⁴ A. MANZONI, *Sul romanticismo. Lettera al marchese Cesare d'Azeglio*, premessa di P. Gibellini, a cura di M. Castoldi, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2008 (EN, 13), p. 114.

¹⁵ A. MANZONI - C. FAURIEL, *Carteggio*, a cura di I. Botta, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2000 (EN, 27), p. 4, lettera del 9 febbraio 1806.

La grande fortuna della raccolta di lettere fittizie di Costantini, oltre che dalle molte edizioni via via sempre più ampie, è attestata anche da una raccolta analoga nella forma, ma contraria nelle argomentazioni, ad opera di un allora poco noto Pietro Chiari, che sempre presso l'editore Pasinelli pubblica due volumi di *Lettere scelte* nel 1750, ai quali si aggiungono poi altri due volumi nel 1752.¹⁶ In risposta alla difesa del nuovo genere letterario, Chiari, che di lì a pochi anni avrebbe iniziato una fortunata e molto prolifica carriera da romanziere, scrive una lettera in *Difesa della Storia contra i Romanzi*, in cui definisce questi ultimi «favole spacciate a buon mercato» (p. 186). Inoltre, aggiunge che Storia sacra e Storia profana non possono che essere studiate in parallelo, perché non si può conoscere e capire l'una senza l'altra.

Si aggiunga anche una interpretazione vagamente personale del trattato di Huet, in chiave di una valorizzazione della storia e della sua imprescindibilità per lo scrittore di romanzi: «esser non può buon Romanziere, chi non è bravo Storico per tenersi mai sempre sul verisimile senza dare nello stravagante meraviglioso degli Arabi primi ritrovatori delle Romanzesche Novelle». Chiari interpreta il critico francese, deducendo che «né diletto, né giovamento alcuno ritrovar si può dalla lettura de' romanzi senza una previa, e ben fondata cognizione di tutta l'antica, e moderna Storia» (p. 186); per compendiare: i romanzi sono utili solo se attengono al verosimile e se il loro autore ha una solida cognizione dei fatti storici. Anche se le parole di Chiari vanno valutate con cautela, visto che nella prassi – solo tre anni dopo – non sarà poi così scrupoloso nel porre in atto quanto dichiarato, emerge però un'idea di romanzo “storico” piuttosto moderna e non troppo dissonante da alcune istanze manzoniane.

Dopo una stagione molto fortunata per il genere romanzo che, soprattutto a Venezia, almeno a partire dal 1753, anno di pubblicazione della *Filosofessa italiana* di Chiari, conosce un successo tanto vasto che i romanzi giungono ad essere addirittura oggetto di contraffazione,¹⁷ iniziano le prime riflessioni teoriche. Il gesuita Giambattista Roberti,¹⁸ nel suo volume *Del leggere i libri di metafisica e di divertimento*, composto *in primis* per confutare l'anonimo libello *De la prédication*, malamente attribuito a Voltaire, si sente in dovere di porre alla berlina l'irreligiosità e la licenziosità della

¹⁶ *Lettere scelte di varie materie piacevoli, critiche, ed erudite, scritte ad una dama di qualità dall'abate P. CHIARI bresciano*, Pasinelli, Venezia 1750-1752, vol. I, pp. 186-194.

¹⁷ Si veda almeno C. CAPPELLETTI, «Un diluvio di romanzi perniciosi». *Per una storia editoriale dell'abate Chiari* cit.

¹⁸ Su Roberti, vedi G.B. SANDONÀ, *Ragione e carità. Per un ritratto di Giambattista Roberti (1719-1786)*, Istituto Veneto di Scienze, Venezia 2002 e relative indicazioni bibliografiche.

produzione editoriale, in particolare di quella romanzesca.¹⁹ La posizione polemica assunta dal gesuita è evidente sin dalla distinzione in due gruppi dei romanzi: «Divido in due parti la schiera infinita de' romanzi, de quali *altri sono licenziosi, altri solamente vani*. Asserisco i primi non volersi leggere assolutamente, i secondi non doversi leggere che parcamente» (pp. 117-118, il corsivo è mio).

Questo male, che ormai “cresce” in Italia, è mezzo di corruzione del popolo («i romanzi esser vevoli a corrompere un popolo»), soprattutto del pubblico femminile, come già sottolineava Molière, censurando in commedia una «figliuola diurna e notturna leggitrice di romanzi, e però piena la testa di amorette e di frasche» (p. 176). L'accusa è abbastanza usuale e non è neppure il caso di soffermarsi più a lungo; non sembra invece inutile porre attenzione al problema dell'incursione della storia e del vero nelle scritture romanzesche: «La storia, la quale di sua natura è candida, è la prima a essere offesa per un certo bizzarro mescolamento del sincero e del finto» (ivi); storia e invenzione, insomma, secondo Roberti, non possono coesistere, se non con sommo discapito della prima.

È pur vero che Roberti si scaglia contro i romanzi soprattutto per il fatto che trattano per la più parte di questioni d'amore, per definizione stessa del genere:

romanzo si definisce una storia, o a dir meglio una favola sotto al sembiante di storia, ove si tiene scuola di amore, ove l'amore si tratta con arte e per magistero, ove la passion dominante, e la origine di tutte le altre passioni, è l'amore, [...] ove non s'incontrano che massime di amore, che protestazioni di amore, che raggiri e malizie di amore, ove non vi ha interesse che non sia sacrificato all'amore» (p. 211).

Non troppo dissonante è il ragionamento di Manzoni in *Fermo e Lucia* II, 1, in una piccola digressione sull'amore, nella quale difende il sentimento che lega i promessi, che «è il più puro, il più legittimo, il più virtuoso», su cui però è piuttosto reticente («ma nel trascrivere, e nel rifare, io salto tutti i passi di questo genere»), dal momento che il romanziere non può controllare la circolazione del suo scritto e quindi potrebbe correre il rischio che

¹⁹ La prima edizione del trattato di Roberti è del 1766 (s.l. e s.t.); *De la predication* (1766) viene in un primo momento attribuito a Voltaire per via del sottotitolo, *Par l'auteur du dictionnaire philosophique aux delices*; in realtà l'opera è stata composta dall'Abbé Gabriel-François Coyer.

parole d'amore giungano ad animi poco avvezzi, poco provveduti e facilmente impressionabili:

l'amore è necessario a questo mondo: ma ve n'ha quanto basta, e non fa mestieri che altri si dia la briga di coltivarlo [...]. Vi hanno altri sentimenti dei quali il mondo ha bisogno, e che uno scrittore secondo le sue forze può diffondere un po' più negli animi: come sarebbe la commiserazione, l'affetto al prossimo, la dolcezza, l'indulgenza, il sacrificio di se stesso.

La digressione, che nei *Promessi sposi* non verrà più ripresa, resterà però in uso nella pratica scrittoria, visto che il romanzo è stato nei secoli anche tacciato – per molti versi a torto – di presentare pochi elementi sentimentali, pur essendo la storia di un amore contrastato e di un matrimonio impedito.

A distanza di pochi anni dallo scritto di Roberti, l'illuminista meridionale Giuseppe Maria Galanti compone il primo trattato strutturale dedicato al nuovo e fortunato genere letterario, le *Osservazioni intorno a' romanzi* (1780), nel quale rivaluta soprattutto quelli inglesi e francesi, in particolare Richardson e Voltaire, non invece quelli italiani più seriali e di “consumo”. Anche la tematica amorosa, a differenza di quanto ritiene Roberti, viene vista come elemento positivo: romanzi come la *Clarisse* di Richardson, per esempio, possono contrastare i malcostumi femminili, spesso dovuti a un eccesso di galanteria, che – spiega l'illuminista – è ben altra cosa rispetto all'amore, e proprio nella galanteria risiede la causa della corruzione dei costumi muliebri.²⁰

²⁰ All'amore e alla sua utilità sono dedicati i capitoli III, IV e V della Parte seconda; vari sono anche gli interventi dedicati al carattere delle donne e alla loro educazione. Il trattato, pubblicato per la prima volta insieme alla traduzione delle opere di François Thomas Marie de Baculard de Arnaud, *Opere di m. d'ARNAUD, tradotte dal francese, e precedute da Osservazioni intorno a' Romanzi, alla Morale ed a' diversi generi di sentimento dell'avvocato G.M. GALANTI* (Società letteraria e tipografica, Napoli 1780), ebbe un discreto successo, tanto da essere pubblicato come testo autonomo nel 1781 e nel 1786. Oggi si legge nell'edizione moderna curata da D. Falardo, con un saggio di S. Martelli, (Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 2018). Non si fa qui naturalmente riferimento alla quarta edizione delle *Osservazioni*, presente nell'edizione moderna, ma mai consegnata alle stampe e quindi non entrata nel dibattito relativo al romanzo tra Sette e Ottocento. Per notizie su Galanti e il suo trattato, si rimanda ai ben documentati saggi di Martelli e Falardo nell'edizione moderna e all'*Appendice bibliografica*.

Partendo da un esempio antico, che con i moderni condivide solo il nome, cioè l'*Orlando furioso*, un romanzo cavalleresco, Galanti sottolinea come l'autore, sotto «belle favole» ha restituito «verità utili», ad esemplificare il fatto che anche narrazioni non vere, e nemmeno verosimili, possono comunque essere una lettura giovevole.²¹ Come mostrano i romanzi inglesi e francesi, essi possono essere strumento di educazione del pubblico femminile, ma possono anche essere adatti a un pubblico maschile, perché presentano argomenti di grande interesse, come per esempio «le materie le più sublimi della filosofia», che sono il principale argomento, per esempio, dei romanzi voltairiani.²²

Il romanzo, come lo intende Galanti, ha lo stesso valore del teatro comico, quello cioè di castigare i torti costumi con opere piacevoli: al divertimento delle battute di spirito e delle situazioni comiche a teatro corrispondono la sagacia dei personaggi e la piacevolezza del *plot* narrativo, che presenta però – in maniera molto simile a quanto postulato da Huet – l'esaltazione della virtù e l'avvilimento del vizio: «Ne' Romanzi, quando son ben condotti, si gusta altrettanto genio, quanto se ne osserva nei capi d'opera del teatro. [...] Al disordine degli appetiti si veggono sempre opposte le virtù, che deggiono trionfare».²³ Accanto alla valenza educativa del romanzo e alla legittimità di trattare anche, con ogni dovuta cautela, dell'amore come argomento, Galanti non aggiunge però altro riguardo il problema del vero e del verosimile, anche se intrinsecamente l'affinità del romanzo con il teatro e la conseguente possibilità di un rispecchiamento del lettore (o della lettrice) nei personaggi, rende inevitabile che i fatti narrati non possano essere eccessivamente stravaganti e surreali.

Di tutto il dibattito settecentesco intorno al romanzo, quasi nulla traluce nelle pagine di Manzoni, e nemmeno nella biblioteca sono presenti gli scritti di Costantini, Chiari, Roberti e Galanti, ma questo non esclude che lo scrittore, sempre puntuale e puntiglioso nel documentarsi, non abbia condotto ricerche anche intorno ai romanzi italiani, e al dibattito critico da essi sollevato, nel XVIII secolo. Il titolo stesso, *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*, rimanda a una prassi largamente diffusa nel secolo dei Lumi, quella cioè di non presentare mai il romanzo come opera originale dell'autore, ma demandando ad altri – di

²¹ G.M. GALANTI, *Osservazioni intorno ai romanzi* (2018) cit., pp. 49-51: 50 (I. III).

²² Ivi, p. 107 (III. VII).

²³ Ivi, pp. 44-45 (I. I).

solito al protagonista – la paternità dell’opera e relegando di conseguenza il romanziere al ruolo di *editor*.²⁴

Manzoni elabora non senza originalità il tema del manoscritto ritrovato, già presente, per esempio, nell’*Ingénu* di Voltaire, che nel sottotitolo si presenta come *Histoire Véritable Tirée des Manuscrits du Père Quesnel*, attribuendo al giansenista Pasquier Quesnel la paternità dell’opera. La strategia di “nascondimento” dell’autore dietro il fantomatico estensore di un manoscritto è ricorrente non solo nei romanzi del Settecento, ma in molte raccolte pseudo-epistolari, analoghe a quelle già ricordate di Costantini e Chiari;²⁵ e nel secolo successivo muta di poco la nomenclatura – nota Monica Farnetti – ma la strategia rimane immutata, ampliando solo il catalogo delle tipologie: «*Aneddoti, avventure, cronache, racconti, corrispondenza, scherzi, episodi, saggi, estratti, frammenti, fatti, giornale, leggende, manoscritti, memorie, costumi, novelle, racconti, relazioni, romanzi, scene, ricordi, soggetti, quadri, viaggi, tradizioni...*».²⁶ La presenza di tali «introduttori» nei titoli dei romanzi storici del XIX secolo serve per rendere immediatamente manifesto al lettore di aver per mano un “romanzo storico”; senza dimenticare, però, che oltre ad essere un espediente narrativo, presentare il moderno romanziere come un semplice *editor*, attribuendo ad altri la paternità dell’opera, può essere anche un espediente per aggirare problemi con la censura.

Non si dimentichi, inoltre, che il ritrovamento di un manoscritto coevo alle vicende narrate non può che restituire, riportando i fatti quasi in “presa diretta”, maggiore *auctoritas* e attendibilità alla vicenda. Il legame tra *fabula* e *historia*, che interessa Manzoni ben prima del romanzo, ha una lunga tradizione, che prende avvio con la novellistica trecentesca, interessa le primordiali forme romanzesche del Seicento e, secondo Roberta Colombi, riemerge nella stagione del romanzo storico ottocentesco.²⁷ Per alcune affinità, ora

²⁴ Si veda P. RAMBELLI, *The Role of Pseudotranslations in the Establishment of Authorship: the Case of eighteenth-century Italian Novelists*, in *Translating others*, Atti del Congresso internazionale *Translations and Translation Theories East and West: Cross-cultural Translation in Theory and Practice* (Londra, 19-20 giugno 2003), St. Jerome, Amsterdam 2006, pp. 181-210.

²⁵ Per una puntuale trattazione dei vari tipi di libri di lettere nel Settecento, rimando a V. GALLO, *Il libro delle lettere nel Settecento*, QuiEdit, Verona 2018; e F. FORNER, *Scrivere lettere nel XVIII secolo. Precettistica, prassi e letteratura*, QuiEdit, Verona 2020.

²⁶ M. FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2005, p. 139 (ma si veda l’intero capitolo V, dedicato a *La finzione della Storia*).

²⁷ R. COLOMBI, *Manzoni: la fedeltà alla storia e il «vero veduto dalla mente»*, in EAD., *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*, Carocci, Roma 2022, pp. 31-

accennate, pare perciò difficile immaginare che Manzoni ignori del tutto i termini del dibattito settecentesco che coinvolge storia e romanzo e che riguarda anche la presenza del tema amoroso nei romanzi.

Nota inoltre Forner, recensendo la moderna edizione del trattato di Galanti, che per l'illuminista napoletano la storia come «congerie di fatti inutili, di “battaglie”, di “aneddoti veri e falsi di una corte”» è priva di interesse, perché ciò che importa è in realtà «“il carattere dei popoli”, i costumi, le rivoluzioni, le leggi»; e queste parole non possono che richiamare alla mente le parole di elogio di Manzoni, nell'*Avvertenza al lettore* nelle *Osservazioni sulla morale cattolica*, per l'opera storica di Simonde de Sismondi.²⁸

2. Manzoni e il romanzo storico: alcune riflessioni²⁹

I *Promessi sposi* sono, come ha avuto modo di sottolineare Stefano Verdino, un «romanzo anomalo»: etichettato come primo romanzo storico italiano e divenuto, *de facto*, il capostipite di una nutrita tradizione ottocentesca di imitatori, in realtà quello manzoniano non può essere considerato in senso stretto un romanzo storico, già a partire dalla scelta dell'ambientazione:³⁰ non il misterioso e affascinante Medioevo dei romanzi di Scott, ma il XVII secolo, un secolo connotato da

58: 31. Per l'elemento storico nella novellistica, cfr. E. MENETTI, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, FrancoAngeli, Milano 2015; per il “romanzo” seicentesco, si veda almeno L. SPERA, *Il romanzo italiano del tardo Seicento. 1670-1700*, La Nuova Italia, Scandicci 2000, in particolare il III capitolo, *Storia romanzata o romanzo storico*.

²⁸ F. FORNER, GIUSEPPE MARIA GALANTI, *Osservazioni intorno a' romanzi*, edizione critica a cura di Domenica Falardo, con un saggio di Sebastiano Martelli, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2018, in «Testo», 41/1, 2020, pp. 146-147.

²⁹ Una bibliografia esaustiva sul rapporto tra storia e romanzo in Manzoni richiederebbe un intero saggio, ma di saggi – come di libri – ne basta uno per volta, quando non è addirittura d'avanzo. Mi limito quindi, oltre ai contributi già menzionati, a ricordare almeno quelli di M. SARNI, *L'ingrediente storico della poetica manzoniana*, in *Metamorfosi dei lumi. 8. L'età della storia*, a cura di S. Messina, V. Ramacciotti, Accademia University Press, Torino 2016, pp. 123-137; Q. MARINI, *Il romanzo storico, Walter Scott, Manzoni*, in *Studi sul Romanticismo italiano: scritti in ricordo di Sergio Romagnoli*, a cura di E. Ghidetti, R. Turchi, Le Lettere, Firenze 2018, pp. 211-228; D. BROGI, «*I Promessi Sposi*» come romanzo storico, in «Moderna», VIII, 1-2, 2006, pp. 93-112; G.M. GASPARI, *Storia e romanzo in Manzoni*, in «Versants», n.s., 9, 1986, pp. 11-27.

³⁰ S. VERDINO, «*I promessi sposi*», un romanzo anomalo, in *I classici della letteratura italiana 2. Manzoni*, Atti del convegno (Albenga, 22-23 novembre 2013), a cura di G. Amoretti, G. Balbis, Il Capitelto, Torino 2015, pp. 117-126.

une situation de la Societé fort extraordinaire. Le gouvernement le plus arbitraire combiné avec l'anarchie féodale et l'anarchie populaire, une législation étonnante parce qu'elle pressent et parce qu'elle fait deviner ou qu'elle raconte une ignorance profonde, féroce, et prétentieuse.³¹

La scelta del contesto storico non pare legata a usi e costumi propri di un'epoca, ma alla volontà di trovare un periodo storico in cui siano presenti in maniera esasperata alcuni malcostumi ascrivibili a svariate epoche, tanto che Manzoni commenta lapidariamente «Così va spesso il mondo», aggiustando poi ironicamente il giudizio in «voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo» (*PS* VIII 26), lasciando intendere che – in realtà – l'anarchia feudale, il governo arbitrario e la legislazione 'sorprendente' del Seicento non sono un *unicum*, ma una condizione comune purtroppo a molti secoli passati e anche al presente del romanziere.³²

Nonostante l'approccio al tema storico non sia totalmente affine a quello dei romanzi di primo Ottocento, ciò nonostante l'irrompere della storia nel testo d'invenzione procura non poche critiche a Manzoni: oltre a quelle già accennate di Zajotti, anche Goethe, che aveva in precedenza espresso i suoi apprezzamenti per il *Carmagnola*, non manca di esprimere approvazione per il romanzo, anche se – confesserà al poeta tedesco Eckermann – «daß der Historiker dem Poeten einen bösen Streich spielt, indem Herr Manzoni mit einem Mal den Rock des Poeten auszieht und eine ganze Weile als nackter Historiker dasteht» («lo storico ha giuocato al poeta un brutto tiro; poiché il Manzoni sveste qui d'un tratto l'abito di poeta, e ci si presenta per troppo tempo nella sua nudità di storico» [23. VII. 1827]).³³

Analoga critica deve giungere a Manzoni per tramite del numismatico Gaetano Cattaneo, che con la corte dei Weimar aveva avuto contatti per via della vendita di alcune tele dell'amico pittore Giuseppe Bossi.³⁴ In una lettera databile tra il maggio e il giugno del 1829, Manzoni indirizza a Cattaneo

³¹ A. MANZONI – C. FAURIEL, *Carteggio* cit., p. 352, lettera del 29 maggio 1822.

³² S. VERDINO, «*I promessi sposi*», un romanzo anomalo cit., p. 121. Sull'importante presenza del modello scottiano in Manzoni, si veda il bel saggio di M. SARNI, *Il segno e la cornice: «I promessi sposi» alla luce dei romanzi di Walter Scott*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013.

³³ J.-P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens: 1823-1832*, Der Temper Verlag, Leipzig 1836, p. 274 [per la trad. it., si rimanda a quella di E. Donadoni, Laterza, Bari 1912].

³⁴ Cfr. F. TASSO, *La mediazione culturale di Gaetano Cattaneo tra Lombardia, Germania e Ungheria*, in *Bossi e Goethe. Affinità elettive nel segno di Leonardo*, a cura di F. Mazzocca, F. Tasso, O. Cucciniello, Officina Libraria, Milano 2016, pp. 159-171.

un breve messaggio da inserire in una sua lettera a Goethe, che lascia bene intuire i termini della questione:

Le osservazioni che Goethe s'è degnato di fare sul modo tenuto da Manzoni nell'unire la storia coll'invenzione, hanno obbligato quest'ultimo a pensarci un po' più seriamente che non avesse ancor fatto, e a cercarne le ragioni. Egli s'è messo ad esporle, parendogli oggetto interessante quello di cui Goethe s'era occupato un momento; e non ha dubitato di rivolgersi a Goethe medesimo, dandogli animo a ciò, non solo la bontà che Questi gli ha dimostrata, ma quella che per sè il Genio respira.³⁵

Ulteriori indagini sull'equilibrio tra invenzione romanzesca e storia avrebbero dovuto trovar posto in una lettera non troppo dissimile da quella indirizzata allo Chauvet in seguito alle critiche mosse al *Conte di Carmagnola*,³⁶ il progetto – come ben noto – non si realizzò, ma la riflessione venne alla fine pubblicata nel 1850, nel sesto tomo delle *Opere varie* di Manzoni (Milano, Radaelli), con il titolo *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, benché anche dall'epistolario traspaia ormai lo scarso interesse per la questione.³⁷

Il discorso *Del romanzo storico*, che a qualche lettore è parso una sorta di svalutazione *a posteriori* del genere narrativo che Manzoni stesso aveva “inventato”, è in realtà il risultato della lunga riflessione che arrovela lo

³⁵ A. MANZONI, *Carteggi letterari*, a cura di S. Bertolucci, G. Meda Riquier, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2010 (EN, 29.1), pp. 74-75.

³⁶ La lettera doveva rispondere anche alla recensione molto critica nei confronti del romanzo, apparsa anonima sulla rivista tedesca «Über Kunst und Alterthum», che Manzoni sospetta essere frutto delle opinioni di Goethe. Cfr. F. DE CRISTOFARO, *Felicità dell'angoscia. Goethe verso Manzoni, Manzoni verso Goethe*, in «Annali Manzoni», III s., 2, 2019, pp. 97-110: 99-110.

³⁷ Lettera a Pier Luigi Manzoni (21. IX. 1849): «Portami, se hai a Milano, il volume del Tasso che contiene il discorso sul Poema Epico perché lavoro qui accanitamente al mio, sul romanzo storico, ma con la certezza di rimanere anche questa volta, *un pauvre jeune homme incompris*», che denota sconforto sull'accoglienza che l'opera riceverà. E inoltre cfr. la lettera a Tommaso Grossi (4. II. 1850): «Il discorso sul romanzo storico era promesso in un manifesto, e ho dovuto lavorarci, non solo per mantenere un impegno contratto col pubblico in tutt'altri tempi, ma anche per evitare una lite tra due librai», che lascia quasi intravedere un lavoro per troppo tempo trascinato, a cui forse Manzoni avrebbe anche rinunciato (per le due citazioni, cfr. *Carteggi familiari*, a cura di M. Goffredo De Robertis e E. Sartorelli, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2010 [EN 30.1]), vol. I, p. 346; e *Carteggi letterari*, intr. di G. Tellini, a cura di L. Diafani e I. Gambacorti, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2017 (EN, 29. II. 2), pp. 1079-1083.

scrittore per anni: come trovare il giusto equilibrio tra storia e invenzione, in particolare nel “genere misto” per eccellenza, il romanzo storico, nel quale il romanziere è in parte costretto a rifare «in certo modo le polpe a quel carcame, che è in così gran parte, la storia».³⁸ Come giustamente sottolinea Marini, tra i primi e più acuti interpreti del saggio manzoniano troviamo Giuseppe Rovani, che nella *Mente di Alessandro Manzoni* rileva come non vi sia in realtà un repentino e improvviso cambio di posizione da parte del romanziere, ma il «discorso sui *componimenti misti di storia e d'invenzione* non era che l'ultima conseguenza logica della scuola da lui fondata».³⁹ Manzoni, infatti, mostrerebbe, in un'epoca in cui fioriscono romanzi storici, o sedicenti tali, un particolare rigorismo nei confronti del genere misto, che preferirebbe abolito, piuttosto di vedere la Storia trattata in esso con poco criterio:

e se volle abolito il romanzo storico, è appunto perché il suo culto per la storia è governato da tanto scrupolo ch'ei teme possano offendersi i suoi diritti da un tal genere di componimenti, non potendosi prefinire i limiti che dividono precisamente le ragioni d'essa da quelli dell'invenzione.⁴⁰

A Rovani va anche il merito di aver per primo messo in relazione il discorso *Del romanzo storico* con la *Storia della Colonna infame*, che aveva suscitato «grande aspettazione», ma che al suo apparire ottenne invece una «rumorosa caduta»: «il pubblico s'era preparato a leggere un romanzo, si riputò ingannato, quando si trovò innanzi una disquisizione legale».⁴¹ La differenza tra *Promessi sposi* e *Storia della Colonna infame*, opere legate a tal punto che la parola FINE si trova – come ben noto – nella Quarantana solo a conclusione di entrambi i testi, unendoli irrevocabilmente in una dimensione di lettura unitaria, è designata già a partire dal titolo: la vicenda dei due promessi è una *Storia* «scoperta e rifatta», mentre quella degli untori è designata solo come Storia, senza altri orpelli che possano in alcun modo avvicinarla all'invenzione.⁴²

³⁸ A. MANZONI, *Del romanzo storico...* cit., p. 8.

³⁹ Q. MARINI, *Dopo il romanzo. La «Storia della colonna infame»*, in «La rassegna della letteratura italiana», 118, 1, 2014, pp. 24-38: 28.

⁴⁰ G. ROVANI, *La mente di Alessandro Manzoni*, in A. MANZONI, *Storia della colonna infame*, Premessa di G. Vigorelli, a cura di C. Riccardi, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano 2002 (EN, 12), pp. 525-567: 549-550.

⁴¹ Ivi, p. 544.

⁴² Al già citato saggio di MARINI rimando per un più dettagliato e puntuale confronto.

«L'assoluto predominio del racconto documentale, costruito col sistema della ricucitura delle fonti, solo interpretate e commentate con stretto andamento da requisitoria», permettono all'autore di comporre una storia dove viene bandito ogni «intervento fantastico/romanzesco», in ossequio alla poetica del «santo Vero», maturata nella ventennale stesura del discorso *Del romanzo storico*.⁴³ È la realtà stessa, in questo caso, a creare una vicenda che a stento si crederebbe vera, se letta nelle pagine di un romanzo, come dichiara lo stesso Manzoni: gli atti del processo narrano «cose che in un romanzo sarebbero tacciate d'inverisimili».⁴⁴

La requisitoria finale della *Storia della Colonna infame* (cap. VII), in cui Manzoni analizza e condanna i colleghi letterati, che prima di lui hanno trattato del processo agli untori, non cogliendo l'errore dei giudici o, ancor peggio, giustificandolo, come fa Verri, oltraggiando per la seconda volta quella verità già calpestata dai giudici milanesi, ci pone di fronte, come bene osserva Marini, a un nuovo genere letterario dopo il romanzo: il «racconto storico-documentale».⁴⁵

I due testi che Manzoni salda inestricabilmente insieme nella Quarantana, mi pare di poter dire, sarebbero per ragioni diverse quasi due *hapax legomenon*, due inarrivabili esempi di un genere letterario nuovo, che, nel proliferare degli emuli (almeno per il romanzo storico) non trovano però nessuno in grado di imitarli in maniera convincente, e che sarebbero rivolti l'uno al passato e l'altro al futuro. I *Promessi sposi*, lontano dall'ordinato modello scottiano, assumono una struttura «disordinata e non fittiziamente unitaria», lasciando quasi intendere un apparente tentativo di arcaicizzazione del genere, «risalendo dal romanzo organico dell'Ottocento a quello disordinato e mobile del Settecento, risalendo da Scott a Sterne».⁴⁶ Senza dimenticare, credo, la lezione volteriana, non tanto per l'abusato confronto con *Candide*, quanto piuttosto per qualche assonanza con il *Siècle de Louis XIV* (1751), che nelle intenzioni del suo autore doveva rappresentare non la vita di un uomo, ma lo spirito di un intero secolo:

Ce n'est pas seulement la vie de Louis XIV qu'on prétend écrire, on se propose un plus grand objet. On veut essayer de peindre à la postérité, non les ac-

⁴³ Ivi, pp. 33-34.

⁴⁴ A. MANZONI, *Storia della colonna infame* cit., p. 18.

⁴⁵ Q. MARINI, *Dopo il romanzo. La «Storia della colonna infame»* cit., pp. 33-34.

⁴⁶ S. VERDINO, «*I promessi sposi*», *un romanzo anomalo* cit., p. 121.

tions d'un seul homme, mais l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais.⁴⁷

E del resto lo stesso Manzoni, nel narrare le vicissitudini di Renzo e Lucia, ricostruisce anche le vicende di un'epoca caratterizzata 'dal governo più arbitrario combinato con l'anarchia feudale e l'anarchia popolare: una legislazione stupefacente per quello che prescrive e per quello che fa indovinare, o che esplicitamente rivela'. E, benché riferita a «gente meccaniche, e di piccol affare», anche in questo caso l'ambizione dello scrittore assume dimensione universale: non si tratta infatti della sola storia di Renzo e Lucia, «ma [di] quella dell'umanità intera».⁴⁸

Nel caso della *Storia della Colonna infame*, invece, la quasi “regressione” del narratore, che lascia ampio spazio alla cronaca giudiziaria e ai suoi documenti, potrebbe per certi aspetti già guardare ad esiti futuri del “genere misto” e del suo superamento, quasi preconizzando – fatte le dovute proporzioni – l'idea vagheggiata da Verga nella prefazione all'*Amante di Gramigna*: «La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le virtù dell'immaginazione, che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i *fatti diversi*?».⁴⁹ Nel caso di Manzoni i *faits divers* giudiziari sostituiscono il romanzo, con l'intento di anteporre allo scontro dialettico tra storia e invenzione la semplice ricerca della Verità, per porre fine a «quell'orrenda vittoria dell'errore contro la verità».⁵⁰

⁴⁷ Cfr. VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, sous la direction de D. Venturino, Voltaire Foundation, Oxford 2015 ('Les œuvres complètes de Voltaire', 13A, Chapitres 1-12), p. 1.

⁴⁸ P. FRARE, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Olschki, Firenze 2006, p. 138.

⁴⁹ G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Bagno a Ripoli [Firenze], Le Monnier, 1987 ('Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga', 14), p. 92.

⁵⁰ A. MANZONI, *Storia della colonna infame* cit., p. 12.

Irene Gambacorti

MANZONI EPISTOLOGRAFO: LA LETTERA-SAGGIO

Riassunto: Nel quadro complessivo dell'epistolario manzoniano, caratterizzato dalla tensione dialogica e dal rigore logico, il saggio esamina alcuni esempi di lettere di carattere saggistico, evidenziandone i caratteri di fondo e alcune delle strategie stilistiche in esse impiegate. Si evidenzia in particolare come la lettera saggistica, tradizionale forma retorica della dissertazione filosofica, morale e letteraria, si strutturi, nel caso di Manzoni, sulla mimesi del confronto dialettico, e sia vivacizzata, a livello sintattico e lessicale, dal modello della discussione in presenza e a viva voce.

Parole chiave: Alessandro Manzoni, epistolografia, prosa saggistica, dialettica

Abstract: This essay examines some examples of essay letters within the overall framework of Manzoni's epistolary, which is characterized by dialogical tension and logical rigor. The analysis highlights the underlying characters of essay letters and some of the stylistic strategies employed in them. It demonstrates how Manzoni's letter is structured on the mimesis of dialectical confrontation and enlivened at the syntactic and lexical level by the model of discussion in presence and viva voce.

Keywords: Alessandro Manzoni, epistolography, nonfiction prose, dialectic.

Je me suis enivré de cette dialectique, mon ami; car la dialectique est enivrante, quand elle est rigoureuse.

(Manzoni a Victor Cousin,
21 gennaio 1832, sulle *Leggi* di Platone)

Tensione dialogica ed entusiasmo della ragione

La pubblicazione dei carteggi manzoniani all'interno dell'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere, ormai molto avanzata, insieme ad altre

opportune iniziative editoriali,¹ sta ormai rendendo ragione delle peculiarità del Manzoni epistolografo nella sua vasta tavolozza di colori, permettendo una più equa e proficua valutazione di un settore della sua attività che non ha tradizionalmente goduto di felice considerazione critica. Di fatto, da una concezione dell'epistolario come opera letteraria, nel solco di una prestigiosa tradizione, si passa con Manzoni a un moderno carteggio con finalità di comunicazione, spesso pragmatico, che più volte ha deluso le aspettative romantiche dei lettori.

Il registro dominante, pur nella varietà di sfumature, è quello della colloquialità,² di una ricercata dimensione dialogica,³ che si modula sulla lunghezza d'onda dell'interlocutore, fino ad adottare talvolta le sue stesse abitudini linguistiche. Non domina la pagina l'io lirico;⁴ l'epistolografo non si serve del corrispondente – come si è detto per Foscolo – come di un «nastro su cui incidere parte dell'interminabile colonna sonora della sua musica interiore».⁵ Non si trasfigura, sulle orme di Petrarca, la vita quotidiana in letteratura, con l'occhio rivolto ai posteri: Manzoni sembra propugnare al contrario l'incommensurabilità della vita alla scrittura.⁶ La lettera è un povero surrogato del vero incontro interpersonale, del colloquio in presenza, e a questo tende, assumendo i modi dell'oralità.

In più, sulla pagina si esercita un ferreo controllo razionale: sulla parola scritta, di qualsiasi genere essa sia, grava una precisa responsabilità etica.⁷ La lettera non è lo spazio eloquente della bella pagina, non è l'esercizio di un diritto di effusione lirica, che prevarica sull'interlocutore, ma adempimento di un dovere etico: uno spazio di dibattito, di esercizio della ragione, di con-

¹ Da ultimo A. MANZONI, *Lettere d'amore, d'amicizia e d'altre cose*, introduzione e cura di P. Frare, prefazione di E. Albinati, BUR, Milano 2023.

² Cfr. A. SAVINI, «*Scrivere le lettere come si parla*». *Sondaggio sulla lingua dell'epistolario manzoniano (1803-1873)*, premessa di M. Vitale, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2002.

³ P. FRARE, *La lotta con un genere difficile*, in A. Manzoni, *Lettere d'amore, d'amicizia e d'altre cose* cit., pp. 28-30.

⁴ Per il «rifiuto dell'autobiografismo» come punto essenziale di distinzione del carteggio manzoniano nel panorama ottocentesco, cfr. G. TELLINI, *Manzoni*, Salerno Editrice, Roma 2007, pp. 313-314.

⁵ R. NEGRI, *Manzoni nell'epistolario*, in «Italianistica», II, 1, 1973, p. 192.

⁶ Cfr. M. DE LAS NIEVES MUNIZ MUÑIZ, *Manzoni e «l'abbraccio di carta»*, in «*Frammenti di un discorso amoroso*» nella scrittura epistolare moderna, Atti di seminario (Trento, maggio 1991), a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 1992, pp. 149-167.

⁷ Cfr. F. ULIVI, *L'epistolario del Manzoni*, in «Nuova Antologia», CVI, 512, 1971, pp. 509-523, e G. TELLINI, *Manzoni* cit., p. 315.

divisione di un cammino, anche, con un interlocutore che si avverte sensibile alla stessa inquieta ricerca intellettuale.

Non stupisce dunque che il rapporto tra saggio e lettera sia esplorato da Manzoni nelle sue diverse possibilità. Nell'alveo della tradizione retorica si collocano saggi in forma di lettera destinati dall'origine alla pubblicazione, come la *Lettre à M. r C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (1820), e la *Lettera di Alessandro Manzoni al signor professore Girolamo Boccardo intorno a una questione di così detta proprietà letteraria* (1861). Quando la tradizione è rinverdata dagli usi giornalistici, dopo l'Unità, due lettere aperte sono indirizzate a Ruggiero Bonghi, direttore della «Perseveranza», in occasione del dibattito sull'unità della lingua (*Lettera intorno al libro «De volgari eloquio» di Dante Alighieri*, 21 marzo 1868; *Lettera intorno al Vocabolario*, 20 aprile 1868). Per la pubblicazione era pensata anche una lettera a Giacinto Mompiani risalente al 1842-1843,⁸ rimasta incompiuta e pervenuta acefala, da servire come introduzione a un vocabolario di agricoltura che il destinatario poi non realizza; come incompiuta e lasciata inedita è la *Lettera a Victor Cousin*, tentativo di confutazione del sistema filosofico eclettico dell'amico, elaborata tra il 1829 e il 1831.

Lettere private di ampio respiro e impegno raggiungono la pubblicazione in un secondo momento: la lettera *Sul Romanticismo* al marchese Cesare d'Azeglio, del 22 settembre 1823, esce in rivista nel 1846 senza il consenso dell'autore, che la accoglie infine nell'edizione del 1870 delle *Opere varie*; la lettera *Sulla lingua italiana* a Giacinto Carena, del 26 febbraio 1847, è pubblicata dall'autore, in versione rivista e accresciuta, nel VI fascicolo delle *Opere varie* nell'ottobre del 1850; la lettera ad Alfonso Della Valle di Casanova del 30 marzo 1871, sulle correzioni alla Quarantana, che Manzoni aveva intenzione di pubblicare, esce postuma a cura di Luigi Morandi nel 1874.⁹

Ma altrettanto interessanti appaiono lettere private destinate a rimanere tali, testimoni di una conversazione affidata alla carta nell'impossibilità di un colloquio in presenza, dove lo spunto al dibattere è fornito dall'interlocutore, ma può anche affacciarsi in modo incidentale, salvo riempire poi pagine e pagine. Un vero entusiasmo della ragione anima lunghe e mosse

⁸ Ora in Appendice a A. MANZONI, *Carteggi letterari II* [da ora in avanti *CL II*], a cura di L. Diafani e I. Gambacorti, introduzione di G. Tellini, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2016-2017, 2 voll., II, pp. 1547-1556.

⁹ *Le correzioni ai Promessi sposi e l'unità della lingua. Lettera inedita di Alessandro Manzoni*, con un discorso di L. Morandi, Rechiederi, Milano 1874.

lettere-saggio, tra rigore logico e gusto dialettico, dove la geometria razionale della prosa argomentativa è riscaldata dalla trascinate verve della discussione orale.

Sono prove spesso insoddisfacenti agli occhi dell'autore, per la lunghezza indiscreta, potenzialmente fastidiosa per il destinatario, ma in sé insufficiente e poco sistematica;¹⁰ preziose tuttavia per testare la tenuta di argomentazioni e idee, con maggiore libertà rispetto agli obblighi di rigore ed esaustività imposti dal trattato o dal saggio. I loro peculiari modi espressivi, rispondenti a una precisa concezione etica dell'attività intellettuale e letteraria, oltre che alla rapidità e all'efficacia richieste dalla forma epistolare, meritano qualche osservazione specifica, per quanto sommaria e provvisoria.

Strategie stilistiche: a voce e per iscritto

La scrittura epistolare manzoniana condivide con narrativa e saggistica un modello di prosa antiretorico, mai fine ma mezzo per capire e dimostrare, attraverso l'esercizio strenuo della ragione.¹¹ Sono poco presenti le ampie campate sintattiche, le complesse architetture di periodi ricchi di subordinate, salvo eccezioni, com'è il caso della lettera indirizzata in francese il 29 febbraio 1832 a Edmond de Cazalès, tra i promotori della cattolico-liberale «Revue Européenne», che lo aveva interpellato nella speranza di una collaborazione: che Manzoni nega, approvando però calorosamente la linea della rivista, con un'equilibrata per quanto rapida esposizione del rapporto tra fede e ragione (più ampiamente svolta in una minuta non spedita), di cui si pensava probabilmente possibile la pubblicazione.¹² Frasi brevi, precisamente scandite da una punteggiatura serrata, simmetrie, ripetizioni, anfore, costituiscono invece l'ossatura dell'ultima missiva ad Antonio Cesari, dell'8 settembre 1828,¹³ in cui Manzoni respinge le accuse di Giansenismo,

¹⁰ Come scriveva a Giacinto Carena il 26 febbraio 1847 (*CL II*, p. 1011): «se questa lettera sarà pur troppo eccessivamente lunga, riguardo a ciò che vorrebbe la discrezione, sarà anche eccessivamente laconica, riguardo a ciò che richiederebbe l'argomento».

¹¹ «La scrittura non è fine, ma strumento; la prosa – del romanziere e del saggista – cerca sempre qualcosa fuori di sé»: M. BRICCHI, *Manzoni prosatore. Un percorso linguistico*, Carocci, Roma 2021, p. 14; cfr. anche EAD., *Grammatica del buio. Strategie testuali di Manzoni saggista*, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2017.

¹² *CL II*, pp. 600-604; Manzoni aveva potuto leggere sulla rivista lettere simili, di Lamartine e dello storico John Lingard.

¹³ Ivi, pp. 387-391.

distinguendo però le verità dottrinali dalle opinioni particolari in ambiti non dogmatici, verso le quali proclama la propria libertà.

Frequente è l'inserimento di lunghe serie di interrogative dirette, presenti talvolta anche nella prosa saggistica come simulazione dell'interazione dialogica in vista dell'efficacia dell'esposizione.¹⁴ Nella lettera del 6 luglio 1824 a Paride Zajotti, recensore dell'*Adelchi* sui fascicoli di marzo e maggio della «Biblioteca italiana», l'esposizione del «dissenso fortissimo» per «le parole di disprezzo» rivolte ai «così detti romantici»¹⁵ si struttura in serie di interrogative, spesso retoriche, che enfatizzano gli snodi del discorso, ma concentrate in batteria nella parte iniziale dell'argomentazione, con attenzione a simmetrie e parallelismi rimarcati dell'anafora, in funzione persuasiva:

E s'era egli poi veduto sovente in Italia, e oserò pur dire altrove, abbracciare in un sistema tanti fatti e tante opinioni della letteratura, tanto di antico, tanto di straniero? S'era egli veduto sovente tante quistioni cadere naturalmente sotto alcuni pochi principii, e ricevere da questi una nuova soluzione, o almeno una posizione nuova, e (o ch'io son fuori affatto del sentimento) più savia e più ragionevole? quistioni tanto vecchie, tanto imbrogliate, tanto disperate in apparenza? S'erano sovente posti in campo principii che costringessero gli oppositori a cangiare ad ogni momento le offese, a fantasticare ad ogni volta nuove obiezioni, come è accaduto in questo caso? [...] E al contrario, s'era egli veduto sovente tanta costanza nei principii, tanta congruenza nelle applicazioni, di quanta diedero saggio i romantici? tanta buona fede nell'esame delle proprie e delle altrui opinioni?¹⁶

È una «perorazione»,¹⁷ riconosce l'autore: non una vera dimostrazione («lo affermo è vero senza prove»),¹⁸ ma un «affermare sotto specie d'interrogazione»; si chiede di essere esentati «di dedurre una noiosa serie d'argomentazioni», sperando nell'assenso dell'interlocutore.¹⁹ In apertura, pur senza sviluppare questo punto, aveva addirittura affermato che l'interlocutore non fosse poi lontano dalle verità affermate dai romantici («Ella, in

¹⁴ Cfr. E. PICCHIORRI, *Sulle strategie sintattiche e testuali del Manzoni saggista (a proposito di un recente volume)*, in «Annali Manzoniani», terza serie, 2, 2019, p. 168.

¹⁵ *CL II*, p. 145.

¹⁶ *Ivi*, p. 146.

¹⁷ *Ivi*, p. 148.

¹⁸ *Ivi*, p. 146.

¹⁹ *Ivi*, p. 148: «Le confesso che troppo m'increscerebbe il pensiero, che questa mia inchiesta dovesse far nascere nel nobile ingegno col quale ho l'onore d'intrattenermi, una risposta diversa da quella che mi ha sempre dato il mio qualunque e' sia».

quello stesso articolo si trova, quando del loro parere, quando d'un parere affinissimo al loro».²⁰

Quando un corrispondente per cui nutre stima lo tocca su punti sensibili, la lettera diventa luogo di condivisione della propria ricerca estetica: con Niccolò Tommaseo, che gli ha inviato in lettura il manoscritto del dramma storico *I nobili e la plebe*, Manzoni riflette, il 13 agosto 1833, sui componimenti misti di storia e d'invenzione, esponendo l'opinione maturata in merito alla loro intima contraddittorietà con espressioni limitrofe a quelle che si ritrovano nel saggio *Del romanzo storico* ancora inedito.²¹

Più spesso la richiesta di un giudizio stimola riflessioni sulla difficoltà di formulare un soddisfacente parere critico, per la necessità di dar conto delle sue basi estetiche; riserve che non si possono sempre liquidare come artificiose sottigliezze volte ad abbellire un diniego.²² Il 16 novembre 1827 a Diodata Saluzzo, che gli ha mandato la sua *Ipazia*, scrive: «Le dirò che il giudizio d'un componimento, tanto più quanto più questo sia esteso, originale, bello, ha a essere, com'io la sento, niente meno d'una poetica».²³ Non abbiamo l'originale della lettera, ma una minuta non a caso molto tormentata, disposta su due colonne (da un lato il testo, dall'altro le correzioni), come Manzoni fa normalmente per i saggi. «Una poetica» non si può esporre per lettera; ma sulla scorta del *Corso di letteratura drammatica* di Schlegel, per lettera Manzoni nega comunque l'importanza di norme e classificazioni estrinseche dei generi letterari, perché ogni opera d'arte ha in sé la necessaria «forma organica», manifestazione della sua essenza intima: il giudizio deve misurarsi con l'originalità e l'unicità delle ragioni di ciascun componimento artistico, «vero individuo morale».²⁴

Giustificandosi con la stessa autrice, il 30 ottobre 1829, per non averle inviato le osservazioni richieste sulle sue novelle, prima di passare il manoscritto all'editore Ferrario,²⁵ Manzoni esplicita la propria «avversione estrema,

²⁰ Ivi, p. 146.

²¹ Cfr. ivi, pp. 658-662. Per l'importanza dello scambio con Tommaseo, cfr. I. GAMBACORTI, *Il carteggio Tommaseo-Manzoni*, in *Scrivere agli altri, scrivere di sé, scrivere per sé. Niccolò Tommaseo e i generi epistolografia, autobiografia, diario*, Atti del Convegno internazionale di studi (Verona, 14-16 aprile 2021), a cura di F. Danelon, M. Marchesi, M. Rasera, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2021, pp. 207-219.

²² Su cui cfr. G. ALBERTOCCHI, *Il «sistema» del rifiuto nell'epistolario manzoniano*, in «Strumenti critici», n.s., X, 3, 1995, pp. 321-340.

²³ *CL II*, p. 294. L'opera in questione è *Ipazia ovvero delle filosofie. Poema di Diodata Saluzzo Roero*, Chirio e Mina, Torino 1827.

²⁴ Ivi, p. 296.

²⁵ D. SALUZZO ROERO, *Novelle*, Ferrario, Milano 1830.

come una specie di terrore, all'esprimere giudizio su cose letterarie, massime in iscritto»,²⁶ per l'impossibilità di farlo senza chiarire i principi in base ai quali lo si articola, «cioè senza scarabocchiar molte pagine». ²⁷ Ma anche perché, sostiene, «tali principii ponno essere, e sono sovente (parlo del fatto mio), tutt'altro che connessi, che certi, che distinti, puri, e ridicibili a formole precise e invariabili», così che «dove si vorrebbe un giudizio, spesso non si presenta che un dubbio, più difficile assai a mettere in parole, che non un giudizio». ²⁸

Quella che può sembrare solo un'arzigogolata giustificazione, porta in realtà l'attenzione su un aspetto basilare della ricerca letteraria manzoniana, l'importanza del confronto a viva voce:

Queste difficoltà, e altre congeneri [...], si trovano a cento doppi più nello scritto che nella conversazione. Qui hanno luogo le espressioni più indeterminate, i periodi non formati, le parole in aria, formole cioè proporzionate a quella incertitudine ed imperfezione d'idee; e tali formole hanno però un effetto; giacché la parte stessa, che si degna volere il giudizio altrui, viene in aiuto a chi ha da formarlo, dando mezzo, colle spiegazioni, colle risposte, a porre in forma il dubbio, a svolgere il giudizio, che non era, nella mente del giudicante, che un germe confuso. ²⁹

Principi estetici e giudizio critico non sono certezze date, ma si formano e si chiariscono attraverso uno scambio dialettico in presenza a cui ciascuno apporta il proprio contributo. La ricerca della verità, in ultima analisi, non è frutto di meditazione solitaria, non si raggiunge per via di speculazione, ma comporta un uscire da sé, uno sforzo intellettuale comune. Il frequente rammarico per l'impossibilità di un colloquio a voce non è insomma tributo a un luogo comune, né risponde solo alla logica degli affetti, ma esprime anche un'esigenza basilare per la ricerca intellettuale.

Nei riguardi di Giuseppe Borghi, conosciuto a Firenze e incaricato, insieme a Niccolini e a Gaetano Cioni, della revisione linguistica dei *Promessi sposi* secondo il fiorentino d'uso, e anche dell'aggiornamento del *Dizionario milanese-italiano* del Cherubini, Manzoni compare nell'inusuale veste di revisore dell'opera altrui, ruolo da cui, in questo caso, non può evidentemente esimersi. Le sue puntuali correzioni agli inni sacri del

²⁶ *CL II*, p. 479.

²⁷ *Ivi*, p. 480.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

dotto ecclesiastico, *La fede, la speranza e la carità*, occupano fitte facciate della lunga lettera del 25-26 febbraio 1829,³⁰ nonostante il consueto rifiuto del ruolo di giudice, espresso in modi amicali e colloquiali.³¹ Un conto, precisa, è esprimere sentimenti e impressioni ricevute dalla lettura, un conto darne le ragioni, che è impresa ardua, senza l'ausilio del confronto dialettico:

[...] ora le ragioni del sentimento sono per me la cosa più astrusa, più incerta, più imbrogliata del mondo. Tanto più poi quando le s'abbiano a dare in iscritto: e vi dico il vero che, in questa occasione, desidererei ancor più vivamente d'esservi presso; e mi pare che sarebbe un diletto il trattare anche questi punti, a viva voce, in un angolo della Riccardiana, o in una stanzetta lungo l'Arno. Io metterei innanzi le mie osservazioni, dubbie, mozze, malcomposte, come le mi verrebbero; voi mi fareste vedere che questa o quella non ha fondamento, e io mi darei dello sciocco; o insisterei colla libertà che mi concedete, e replicherei: tutto andrebbe benone, quando fossimo in due.³²

La protesta compare ancora più marcata in apertura di una minuta non spedita a Tommaseo, della fine del 1830,³³ in cui Manzoni sviluppa i motivi della preferenza da accordare al toscano parlato, esplorando il rapporto tra lingua e dialetti, in contrasto con alcune affermazioni contenute nella Prefazione al *Nuovo dizionario de' sinonimi* dell'amico:

Oh! S'io La potessi tenere, fra queste quattro mura, come ho avuto il piacere di fare altre volte, che era proprio il *tenet* d'Orazio, con quel che segue, sol che si sostituisca a *legendo* qualcosa che significhi cicalare; allora sì che gliene darei de' pareri, e sputerei sentenze a dritto e a rovescio, a mio rischio e pericolo; ma quel che si dice in due ore (anche un balbettone), non si viene a capo di scriverlo in un mese; e quello poi che si dice in due, tanto più quando uno è l'autore e Lei, uno non lo trova da sé in *saecula saecu-*

³⁰ Ivi, pp. 436-448. Alla revisione degli inni sono dedicate anche le lettere del 16 giugno 1828 e del 7 aprile 1829; l'opera è pubblicata da Passigli, Borghi e C., Firenze 1829.

³¹ Ivi, p. 437: «Su quel seggiolone di giudice, dove voi mi volete collocare, io non ci vo di sicuro. Oh, perché voi siete modesto, io avrò a essere arrogante? E perché voi volete scender dal luogo che vi compete, io avrò a salire dove non mi appartiene? Che, vi par ella giusta? Signor no; un giudizio *vu non l'avri da mi*, per dirvela nel linguaggio di Chicchibio cuoco».

³² Ivi, pp. 437-438.

³³ Sono due le minute non spedite sullo stesso argomento: si cita la prima, più estesa, di cui l'altra costituisce una riscrittura, con ampie varianti.

lorum. S'io Le facessi a voce un'obiezione, Ella, sciogliendomela, mi farebbe intendere la vanità di tante altre che mi girassero per la mente, mi metterebbe forse sulla via di trovarne altre un po' più fondate; insomma questa faccenda del censurare mi par come una carretta che, per farla camminare alla meglio, bisogna esserci attaccati in due; da una parte il *vir bonus et prudens*, che in questo caso sarei io, e dall'altra l'autore: uno solo la move di poco e l'avanza di meno.³⁴

Lo stesso rimpianto compare in una delle più brillanti lettere a Victor Cousin, che porta la data del 21 gennaio 1832, quando i due amici non si vedono ormai da dodici anni, e Manzoni, convinto seguace della filosofia rosminiana, si è allontanato dall'elettismo spiritualista di Cousin. Se le posizioni divergono, non si attenua nell'immaginazione il gusto del confronto, costretto ora negli angusti termini del messaggio epistolare:

[...] je ne pouvais songer à vous écrire sans me trouver aussitôt en votre présence; et alors commençaient des discours, des questions, des interminables caquets enfin, auxquels jamais plume n'aurait pu suffire. *Obruitur largo flumine nostra sitis*. Et en vérité, j'aimais encore mieux me laisser aller à jaser avec vous tout du long en imagination, que de vous communiquer réellement la millième partie de ce que j'aurais voulu vous dire, puisque tout-de-même je ne vous ai pas là, pour *te parler et t'entendre*, comme dit le ci-devant Racine. Je vois cependant à la fin qu'il faudra vous dire, par l'intermédiaire du papier, cette millième partie, et donner tout le reste *portare ventis*.³⁵

Il tono dell'intera lettera imita quello della conversazione con il dotto e brillante professore di grido: alle citazioni letterarie in accezione ironica, seguono, più avanti, parlando delle traduzioni dei dialoghi platonici condotte dall'amico, esclamazioni, passaggi bruschi,³⁶ paragoni curiosi, con improvvisi abbassamenti di tono («Et ces argumens donc [le introduzioni di Cousin ai dialoghi]? Ils sont là comme une belle cuiller d'argent près d'une écuelle

³⁴ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, Mondadori, Milano 1986, I, pp. 607-608; nella seconda minuta compaiono queste principali varianti: «come ho avuto la fortuna di far altre volte (e ho paura che le sia bastato il saggio [...])»; «io non lo trovo da me in *secula seculorum*»; «Questa faccenda del censurare vuol essere fatta a voce, e la mi pare come una carretta [...]» (ivi, p. 619).

³⁵ *CL II*, pp. 592-593.

³⁶ Ivi, p. 593: «Ce ne sera pourtant pas Platon, morbleu!».

de bon potage. Voilà une comparaison bien noble, par exemple»),³⁷ espressioni colloquiali e battute.³⁸ Al cuore della lettera, Manzoni sottoscrive il metodo della dialettica socratica, inebriante perché rigorosa:

Car vous saurez que je l'ai savouré ce Platon, je dis le votre, ou plutôt ce Socrate, car c'est lui qui est mon homme; [...] J'aime Socrate représentant (autant qu'un homme et un gentil le pouvait) le sens commun, lui revendiquant les mots, qui sont sa propriété, et forçant les systèmes à renier la signification arbitraire qu'ils veulent leur donner, ou les significations, car c'est là le bon, de les faire promener de position en position, pour les envoyer promener tout-à-fait. Je me suis enivré de cette dialectique, mon ami; car la dialectique est enivrante, quand elle est rigoureuse.³⁹

La mimesi del confronto dialettico

Le lettere-saggio spesso presentano una mimesi del confronto dialettico, assumendo quella forma dialogica che Nencioni ha indicato come «stampo mentale» del Manzoni raziocinante: «un procedere dialogicamente [...] creando sempre, attraverso un interlocutore anche ipotetico, un alternare di domande e risposte che, invece di presentare i risultati di un ragionamento, ne presentano lo sviluppo, dispiegando [...] il processo argomentativo [...]».⁴⁰ Nella prosa saggistica, come nota Bricchi, questa attitudine dialogica assume spesso la forma della confutazione:

L'argomentare manzoniano esige, di regola, un polo antagonista, e si sviluppa per stazioni: confutato un passaggio ragionativo la cui paternità è assegnata ad altri, si raggiunge un punto fermo, cui segue una nuova confutazione, e così via. All'entità antagonista viene talvolta attribuito un pensiero che la voce argomentante riassume (così accade nel saggio delle due rivoluzioni [...]), mentre in altri casi (per esempio nel saggio *Della lingua italiana* [...]) le viene concessa la parola. Questo succede anche nel *Romanzo storico* la cui

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Ivi, p. 594: «De Platon à M. me Pasta [famosa cantante lirica], je ne dirai point qu'il n'y a qu'un pas; mais le trajet n'est pas si long; je crois fort que le barbon [Socrate] aurait assez aimé à s'entretenir avec elle; et que, si, pour ne pas faire d'exception, il se fût cru en devoir de ne pas la laisser dans sa république, il aurait voulu l'accompagner quelques pas au dehors».

³⁹ Ivi, p. 593.

⁴⁰ G. NENCIONI, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 138.

sezione iniziale si struttura come un dibattito a tre voci, che dissertano in successione [...].⁴¹

Manzoni stesso presenta del resto questo metodo argomentativo fin dall'Introduzione ai *Promessi sposi*, dove si descrive la costruzione di un trattato sulla lingua attraverso la confutazione delle ragioni avverse:

[...] avevam proposto di dar qui minutamente ragione del modo di scrivere da noi tenuto; e, a questo fine, siamo andati, per tutto il tempo del lavoro, cercando d'indovinare le critiche possibili e contingenti, con intenzione di ribatterle tutte anticipatamente. Né in questo sarebbe stata la difficoltà; giacché (dobbiamo dirlo a onor del vero) non ci si presentò alla mente una critica, che non le venisse insieme una risposta trionfante, di quelle risposte che, non dico risolvon le questioni, ma le mutano. Spesso anche, mettendo due critiche alle mani tra loro, le facevam battere l'una dall'altra; o, esaminandole ben a fondo, riscontrandole attentamente, riuscivamo a scoprire e a mostrare che, così opposte in apparenza, eran però d'uno stesso genere, nascevan tutt'e due dal non badare ai fatti e ai principi su cui il giudizio doveva esser fondato; e, messele, con loro gran sorpresa, insieme, le mandavamo insieme a spasso.⁴²

A questa attitudine propria anche della prosa saggistica, nelle lettere – specie quelle di argomento linguistico – si aggiunge, come tratto caratteristico, la mimesi del dibattito orale come realmente potrebbe svolgersi in un salotto: con un lessico quotidiano che rifugge dai tecnicismi; un registro colloquiale che presenta le ripetizioni, talora ridondanti, proprie del parlato ma funzionali alla chiarezza e alla persuasione; una sintassi vivace con sequenze incalzanti di interrogative e esclamative, e grande cura retorica per la simmetria della frase e il suo ritmo, nel susseguirsi di parallelismi e opposizioni; e l'uso di esempi e aneddoti, espressioni idiomatiche, battute di spirito. Dal tono della chiacchierata cordiale si può anche passare ad accenti più risentiti e accesi, ma sempre con il temperamento dell'ironia, e uno schietto gusto della dialettica.

L'interlocutore con cui si dibatte può essere il destinatario reale della lettera; ma può anche non coincidere, apertamente almeno, con il diretto

⁴¹ M. BRICCHI, *Manzoni prosatore* cit., p. 192; cfr. anche EAD., *Grammatica del buio* cit., pp. 96-119.

⁴² A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. De Cristofano *et al.*, BUR, Milano 2016, p. 84.

corrispondente. Può essere una voce evocata in scena solo per ribattere alle sue affermazioni, attivando il meccanismo dell'*obiectio ficta*, come accade nella già ricordata lettera incompiuta a Giacinto Mompiani, in cui Manzoni intende mostrare come solo un vocabolario agrario toscano possa divenire il vocabolario agrario italiano. La tesi avversa è qui introdotta in forma di discorso diretto, delimitato da trattini, con una serie di sei interrogative, interrotte da una sola frase affermativa.⁴³

Un più vivace inserto a botta e risposta troviamo nella già citata lettera a Giuseppe Borghi del 25-26 febbraio 1829. La paziente e garbata disamina delle possibili correzioni da apportare agli *Inni sacri* dell'abate fiorentino, nell'ultima fittissima facciata si invola sull'argomento lingua, con una sintassi che imita il parlato, in un animato scambio di battute, interrogative ed esclamative. È un passo esemplare che ruota intorno al binomio "scrittori/Uso", nel rievocare la «condizione di chi, facendo pure il mestiero dello Sgorbia, ignora una buona parte della lingua colla quale ha da sgorbiare»:⁴⁴

Ignorare una buona parte della lingua, o non esserne certo, e non saper dove, come trovarla, o assicurarsi! Gli scrittori eh? Da che capo li piglio, gli scrittori? Da che lato mi fo, per trovare il vocabolo di cui ho bisogno? E se li legessi tutti, in corpo e in anima, e non ve lo trovassi? Chi m'assicura che negli scrittori vi sien tutti i vocaboli? Io mi tengo anzi sicuro del contrario. E se ne trovo uno che non è più in uso, e sta nei loro scritti come i loro corpi stanno nella fossa? Il vocabolario? ma per cercare una parola nel vocabolario, bisogna saperla. E poi quante mancano! quante sono di quelle che l'Uso ha abbandonate, e nel vocabolario stanno imbalsamate, se volete, ma non vive certamente.⁴⁵

Le obiezioni di un interlocutore fittizio vengono riassunte in alcune parole chiave («Gli scrittori eh?», «Il vocabolario?»), cui si ribatte velocemente, in genere con domande ed esclamazioni che richiamano l'argomentazione, più che esplicitarla. Il lessico quotidiano («Gli scrittori eh? Da che capo li piglio [...] Da che lato mi fo [...]»), la ridondanza di alcune coppie di interrogative, le ripetizioni lessicali («scrittori», «vocaboli», «vocabolario»), le immagini icastiche riferite alle parole della lingua "morta" («corpi [...] nella fossa» o spoglie «imbalsamate»), non sono solo funzionali alla chiarezza ma anche a una precisa strategia persuasiva, che si avvale del paradosso e di

⁴³ CL II, p. 1555.

⁴⁴ Ivi, p. 443.

⁴⁵ *Ibid.*

un'attenta cura retorica per la simmetria e il ritmo della frase. Compaiono in chiusura le scuse per aver abusato della pazienza dell'interlocutore («Ma mi accorgo che questo argomento m'ha portato via, e fatto eccedere i limiti della discrezione. Scusatemenene»),⁴⁶ tratto costante in queste missive saggistiche.

Più energica e accesa è la critica che Manzoni conduce in merito all'impostazione del *Nuovo dizionario de' sinonimi* dell'amico Tommaseo, nella già ricordata minuta non spedita del dicembre 1830. Si citano qui brani della Prefazione all'opera, facendoli seguire dalla confutazione. Sei veementi interrogative retoriche ad esempio devono chiarire che le voci toscane dell'uso non vanno adottate per la loro «proprietà», evocata da Tommaseo, ma per la loro «necessità»:

Come sarebbe a dire, Sig.r Tommaseo? che le voci le quali hanno la qualità d'esser proprie (una buccia di porro!) avessero, per questa, così un certo merito d'esser conosciute e adottate? potessero, senza una gran taccia di pronunziazione, e con qualche speranza d'esser grate, farsi innanzi e presentare il loro memoriale? È ella codesta la condizione delle voci proprie nelle lingue? Così vanno, così stanno le lingue? E che sono elle, se non un complesso di voci proprie?⁴⁷

All'affermazione di Tommaseo che si debba preferire il toscano perché l'espressione corrispondente in altri dialetti può risultare «men propria, meno elegante, men nota», si ribatte: «Una espressione men propria, meno elegante, men nota! Nego; nego arditamente e arrabbiatamente, giacché con Lei ho la fortuna d'intendermi tanto che posso esprimerle il mio dissenso in tutta la sua energia». ⁴⁸ Quando poi Tommaseo dichiara di essersi spinto «ad ammettere nel mio dizionario parole e modi che lo stesso Dizionario della lingua comune non ha», Manzoni sbotta: «Oh vedete che gran libertà Ella s'è presa!»;⁴⁹ e dopo aver suggerito (con due interrogative retoriche e un'esclamativa) che non è una strana predilezione ma una necessità, continua a insistere, quasi gridando:

È ella predilezione quella che mi fa andar pel pane al fornaio piuttosto che al bozzolaro? Predilezione, in chi fa un Dizionario di Sinonimi, il chiedere

⁴⁶ Ivi, p. 445.

⁴⁷ A. MANZONI, *Tutte le lettere* cit., p. 608; la quinta interrogativa manca nella seconda minuta della lettera, ivi, p. 620.

⁴⁸ Ivi, p. 609.

⁴⁹ Ivi, p. 613.

all'uso vivente, che gli ha, i modi, le parole proprie, che per un Dizionario di Sinonimi sono il pane per l'appunto! *Lo stesso Dizionario della lingua comune!* Lo stesso! ma come sta, col nome del cielo, questo stesso Dizionario a parole e modi di dire propri?⁵⁰

Sul finale, tornando a ringraziare Tommaseo per l'opera intrapresa, Manzoni sente il dovere di «aggiunger le scuse per la burbanza con la quale Lei ho contraddetto; ma che vuole?»;⁵¹ dicendosi sicuro che l'interlocutore non possa che assentire, anzi sia già in fondo del suo parere: «del perdono mi tengo sicuro confidando che in ciò che ho potuto dir contro Lei ho un sostenitore segreto nel suo intimo Lei».⁵² Non ci sono opinioni ma una verità da portare a galla che, in quanto verità, non può che essere una.

La lettera che in argomento Manzoni aveva effettivamente spedito a Tommaseo quasi un anno prima, il 13 gennaio 1830, dopo l'uscita dei primi tre saggi del *Nuovo dizionario de' sinonimi* sul «Nuovo Ricoglitore» dell'agosto, ottobre e novembre 1829, dopo aver nei termini consueti dichiarata la difficoltà di addurre per scritto le ragioni di un giudizio critico, senza l'ausilio del confronto a voce con l'interessato,⁵³ già avanzava dubbi sull'autorità riconosciuta da Tommaseo agli scrittori nei confronti dell'Uso, ma in tono più pacato: «Le accennerò sommessivissimamente qualche dubbio [...]».⁵⁴ In questo caso il testo della lettera si articola in domande e risposte attraverso cui il ragionamento procede in via abbreviata e schematica («Ma dove fondarsi? Un latino del secolo d'Augusto avrebbe risposto, un francese risponderebbe: sull'Uso. Ottimamente pei latini e pei francesi; ma l'uso è egli da noi così riconoscibile, così riconosciuto come presso di loro? Così fosse, come non è»),⁵⁵ approdando a una sorta di sunto interlocutorio («È Ella contenta di questo così pieno, così chiaro, così ragionato responso? Or bene; impari a consultar tali oracoli»),⁵⁶ in attesa di leggere la Prefazione al *Dizionario*.

⁵⁰ *Ibid.* Questo passo e i successivi sono assenti nella seconda minuta.

⁵¹ *Ivi*, p. 618.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *CL II*, p. 507: «Addurre le ragioni [che lo fanno giudicare il libro “molto bello e molto utile”], e insieme esporle altre ragioni che in alcune parti mi fanno dissentire da Lei o non consentirle pienamente, è impresa dalla quale uscirei alla meglio a voce, e aiutandomi Lei; ma in iscritto non ne saprei uscire neppure alla peggio».

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ivi*, p. 508.

⁵⁶ *Ibid.*

Sul rapporto tra lingua e dialetti, e sui motivi della preferenza da assegnare al fiorentino dell'uso, già al centro della minuta non spedita a Tommaseo, verte la lunga lettera diretta a Giacinto Carena il 26 febbraio 1847 a proposito del suo *Vocabolario domestico*, stampato a Torino nel 1846. Di ampio respiro argomentativo (dodici facciate su tre bifoli), evidentemente scritta pensando a un pubblico più ampio, la lettera tenta un'impresa dialettica ardua: non dimostrare che gli avversari sbagliano; ma che, inconsapevolmente, la pensano come lui (idea, abbiamo visto, non nuova). Dopo aver ammesso di essere di «quella scomunicata, derisa, compatita opinione, che la lingua italiana è in Firenze, come la lingua latina era in Roma, come la francese è in Parigi»,⁵⁷ l'autore dichiara l'intento di usare il *Vocabolario* di Carena, al di là delle convinzioni del suo stesso autore, come «un argomento efficacissimo per dimostrare a coloro ai quali quest'opinione pare, non so s'io dica uno strano pregiudizio, o uno strano paradosso, che, in fondo in fondo, ne sono persuasi anche loro, e contraddicono a sé medesimi quando la negano, e par loro anche troppa degnazione il negarla».⁵⁸ L'obiettivo ambizioso è mostrare che l'adozione della lingua fiorentina è una necessità di fatto riconosciuta anche dai suoi avversari: la contraddittorietà dei loro ragionamenti finisce per affermare il principio che dicono di combattere.

Per gran parte della lettera, la disputa non coinvolge direttamente Carena: Manzoni gli chiede il permesso di «litigar» con i propri avversari,⁵⁹ di «disputar con altri, per dir così, in sua presenza»,⁶⁰ ponendolo apparentemente nella posizione di spettatore neutro. Ci si rivolge dunque a un «voi» non meglio identificato («Se sentiste, dico dunque a questi molti [...]»),⁶¹ con cui si mantiene un costante contatto dialogico («Chiamateli come vi piace», «Supponete che», «Come vi pare che potremmo intenderci», «Sapreste voi altri», «Insegnatemi il come», «v'accordereste se è una lingua», «vedreste se», «Vedreste, anzi dovrete aver veduto...»). In realtà, come si chiarisce nella seconda parte del testo, sul banco degli imputati è anche Carena, sospettato di non avere neppure lui piena consapevolezza di cosa una lingua sia, dal momento che per la sua opera lessicografica, pur così utile, ricorre alla lingua dell'uso fiorentino o toscano solo per i termini assenti nel

⁵⁷ Si cita il testo della lettera effettivamente spedita, non la sua versione a stampa: ivi, p. 1010.

⁵⁸ Ivi, p. 1011.

⁵⁹ *Ibid.*: «Anzi le chiedo il permesso di rivolgermi a questi, e di litigar con loro».

⁶⁰ Ivi, p. 1025.

⁶¹ Ivi, p. 1011.

Vocabolario della Crusca, fornendo per di più un controproducente ventaglio di sinonimi.

La lunga argomentazione si serve dei mezzi già osservati per le altre lettere: le serie di interrogative, l'andamento a domanda e risposta, l'inserimento delle parole degli avversari in discorso diretto, delimitato dai trattini; esempi e paragoni tratti dalla vita quotidiana, battute; con un particolare focus sulla necessità preliminare di restituire alle parole il loro vero significato⁶² («cosa sono in effetto [i dialetti], e cos'è in effetto quell'altra cosa che chiamate lingua»)⁶³. I termini "lingue" e "dialetti" continuamente si ripetono, costruendo un «sistema linguistico binario dove si fronteggiano due parole segnaletiche».⁶⁴ A due riprese le scuse per la «lungaggine»,⁶⁵ per la «lungagnata»,⁶⁶ non servono che a introdurre un nuovo argomento di discussione («Il piacere di parlar della cosa [...] m'ha portato via una seconda volta»)⁶⁷.

Può essere a questo punto curioso ascoltare il parere di un "avversario", ma amico intrinseco, Pietro Borsieri, l'unico nella cerchia che, da difensore della «lingua illustre», osasse scambiare parole «risentite» con Manzoni sull'argomento.⁶⁸ Così scriveva a Costanza Arconati il 19 dicembre 1850 a proposito delle «nuove opericciuole di Manzoni»,⁶⁹ con riferimento al saggio *Del romanzo storico* e alla «Lettera a Carena sulla fiorentineria»⁷⁰ appena pubblicati nelle *Opere varie*:

Se deggio dirvi tutta la verità, [...] io non dubiterei di intitolare questi due scritti, *I due Puntigli* di un grande ingegno. Manzoni abusa della sua forza dialettica; e se per disgrazia gli si accordi una premessa speciosa messa quà e

⁶² M. BRICCHI, *Grammatica del buio* cit., p. 110, nota come le strategie di risemantizzazione siano «uno dei moduli in assoluto più ricorrenti».

⁶³ *CL II*, p. 1012.

⁶⁴ Altro «processo consueto negli scritti saggistici»: M. BRICCHI, *Manzoni prosatore* cit., p. 201.

⁶⁵ *CL II*, p. 1025.

⁶⁶ *Ivi*, p. 1028.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Secondo Giuseppe Borri, che riporta una testimonianza della sorella Teresa, seconda moglie di Manzoni, del 31 dicembre 1842, in *Colloqui col Manzoni di N. Tommaseo, G. Borri, R. Bonghi. Seguiti da «Memorie manzoniane» di C. Fabris*, con introduzione e note di G. Titta Rosa, Ceschina, Milano 1954, pp. 256-257.

⁶⁹ In P. BORSIERI, «*Avventure letterarie di un giorno*» e altri scritti editi e inediti, a cura di G. Alessandrini, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1967, p. 396.

⁷⁰ *Ibid.*

là come a caso, lasciate pur fare a lui che ne caverà tutto il partito possibile, per avvilupparsi in tante conseguenze quante mai avreste creduto se ne potessero dedurre. E dilungandosi dal punto principale, moltiplicando le piccole digressioni, le idee incidentali, facendosi prolisso interprete della vostra contraria opinione, che intanto espone come e quando a lui conviene, vi ciruisce per modo che appena sapete come abbia potuto condurvi a certe conclusioni, le quali in quel punto non potete ricusare, quantunque il vostro intimo senso non se ne chiami soddisfatto.⁷¹

È il punto di vista polemico dell'avversario in balia della verve dialettica manzoniana; sguardo forse malevolo, sicuramente indispettito, che dà atto comunque della straordinaria abilità dialettica “*enivrante*” del celebre amico, evidentemente sperimentata anche nella conversazione privata.

⁷¹ Ivi, pp. 396-397.

Mauro Novelli

«ORBA DI TANTO SPIRO».
SCRITTORI A CASA MANZONI (1873-1944)

Riassunto. Il contributo si concentra sulle rappresentazioni letterarie dell'abitazione milanese di Alessandro Manzoni, nel periodo che va dalla scomparsa dello scrittore alla Seconda guerra mondiale. Vengono prese in considerazione pagine di Olindo Guerrini, Emilio De Marchi, Massimo Bontempelli, Alberto Savinio, Delio Tessa e altri ancora. Pagine in cui si alternano devozione, affetto, ironia, diffidenza, dimostrando una volta di più quali straordinari reagenti siano state l'opera e la figura di Manzoni per la letteratura italiana.

Parole chiave. Alessandro Manzoni, Casa Manzoni, Alberto Savinio, Delio Tessa

Abstract. This study focuses on literary representations of Alessandro Manzoni's Milanese home in the period from the writer's death to World War II. Pages by Olindo Guerrini, Emilio De Marchi, Massimo Bontempelli, Alberto Savinio, Delio Tessa and others are considered. Pages in which devotion, affection, irony and distrust alternate, demonstrating once again what extraordinary reagents Manzoni's work and figure have been for Italian literature.

Keywords: Alessandro Manzoni, Casa Manzoni, Alberto Savinio, Delio Tessa

La memoria dei maestri e dei capolavori della letteratura italiana ha offerto un contributo inestimabile alla costituzione dell'identità nazionale. È una questione ben nota, tornata d'attualità in questo XXI secolo,¹ ma già tempestivamente messa a fuoco da Giosue Carducci nel discorso tenuto ad Arquà il 18 luglio 1874, nell'ambito delle celebrazioni per il quinto centenario della scomparsa di Francesco Petrarca: là dove sostenne essere l'Italia non un'espressione

¹ Fra i contributi recenti si vedano almeno S. JOSSA, *L'Italia letteraria*, il Mulino, Bologna 2006; F. BREVINI, *La letteratura degli italiani*, Feltrinelli, Milano 2010; A.M. BANTI, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2011.

geografica, come aveva voluto il principe di Metternich, ma «una espressione letteraria, una tradizione poetica»² che per secoli tenne viva l'idea di una comune appartenenza. A testimoniare si sorge nei pressi il villino euganeo abitato da Petrarca nei suoi ultimi anni, meta ininterrotta di pellegrinaggio sin dal Medioevo. Le case di scrittori in questo quadro assumono in effetti un ruolo di primaria importanza: non sorprende perciò la scelta del regime fascista di conferire ad alcune delle più significative il titolo di Monumento Nazionale.³ Ma la pregnanza di queste abitazioni, naturalmente, non è confinabile nella sfera della politica. Funzionano infatti come reagente anche in una dimensione più propriamente culturale, come pure su un piano intimo e personale, legato agli effetti che le pagine dei loro illustri abitatori hanno saputo suscitare. Inseguendo quelle ombre, finiamo con l'imbatteci nella nostra.⁴

È ciò che accade all'inesauribile flusso di visitatori in arrivo nella dimora milanese dove Alessandro Manzoni si spense il 22 maggio 1873, dopo avervi vissuto ben sessant'anni. L'aveva acquistata infatti nell'ottobre del 1813 da Alberico de Felber, al prezzo di lire 107.000: una dimora ampia, con giardino, perfetta per una famiglia numerosa e destinata a espandersi, provvista di adeguata servitù. I Manzoni lasciarono così il palazzo Beccaria di via Brera per trasferirsi ancor più addentro al cuore di Milano, nell'appartata e sinuosa via Morone, all'angolo con piazza Belgioioso. Qui oggi si trova la sede del Centro Nazionale Studi Manzoniani (CNSM), che ha fra i suoi compiti la gestione del museo dedicato allo scrittore, riallestito nel 2015 in seguito al restauro dell'intero edificio, condotto grazie al contributo di Intesa Sanpaolo. Decine di migliaia di persone nell'ultimo decennio hanno varcato l'ingresso di Casa Manzoni: turisti, studenti, cittadini, semplici curiosi o scrittori di vaglia, come (per citare qualche nome) Andrea Camilleri, Dacia Maraini, Daniel Pennac e i Nobel Gao Xingjian e Orhan Pamuk.⁵ Ma anche gli artisti sentono con forza il richiamo del luogo, come

² G. CARDUCCI, *Presso la tomba di Francesco Petrarca in Arquà il XVIII luglio MDCCCLXXIV: discorso*, F. Vigo, Livorno 1874, p. 15.

³ Fra esse le abitazioni di Alfieri, d'Annunzio, Leopardi, Oriani, Pascoli, Deledda, Verga, Manzoni. Al riguardo cfr. H. HENDRIX, *Italian Writers' Houses and the Shift from Private to Public*, in *Beyond the Piazza. Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*, edited by S. Storch, Peter Lang, Bruxelles 2013, pp. 23-38.

⁴ Ho riflettuto su queste dinamiche nell'introduzione a *La finestra di Leopardi. Viaggio nelle case dei grandi scrittori italiani*, Feltrinelli, Milano 2018. Cfr. inoltre G. CAPECCHI, *Sulle orme dei poeti. Letteratura, turismo e promozione del territorio*, Patron, Bologna 2019, cap. 3.

⁵ Esaustivo, sul restauro e il nuovo allestimento di Casa Manzoni, il catalogo pubblicato nel 2016 da Banca Intesa nella collana Musei e Gallerie di Milano. Tra le pubblicazioni

hanno dimostrato fra gli altri Emilio Isgrò e Peter Greenaway, allestendo-
vi delle mostre suggestive.⁶ A richiamare l'attenzione su Casa Manzoni ha
infine provveduto nel 2023 la ricorrenza dei 150 anni dalla scomparsa del-
lo scrittore, celebrata il 22 maggio dal Presidente della Repubblica Sergio
Mattarella con una visita ufficiale, nel corso della quale ha pronunciato un
intenso discorso.⁷

Casa Manzoni acquistò un ruolo di primo piano nell'immaginario na-
zionale ben prima della morte dello scrittore: «verrà tempo di migliore
età che la nostra, che gli uomini si recheranno a visitare la casa di questo
grande italiano, come luogo sacro», scrisse Niccolò Tommaseo due seco-
li fa, il 3 gennaio 1825.⁸ La profezia non tardò ad avverarsi: da Balzac
all'imperatore brasiliano Pietro II, da Cavour a Giuseppe Verdi, da Ga-
ribaldi a De Amicis, è sterminato il numero delle personalità che transi-
tarono dal portone d'ingresso di via Morone. Dove molti altri, peraltro,
dovettero fermarsi e battere in ritirata, come capitò anche a Tommaseo
in quel gennaio del 1825: «E' non ammette persone sconosciute; era dun-
que impossibile vincere l'imperiosa obbedienza della vecchia portinaia». L'estrema riservatezza di Manzoni, uso ricevere solo amici scelti in orari
precisi, si traduce com'è noto sul versante letterario in un disinteresse nei
confronti delle scritture intime: né la latitanza di zibaldoni, diari, autobio-
grafie può dirsi compensata dalla profluvie di lettere, nelle quali vigila un
lucido autocontrollo. Tutto ciò, com'era inevitabile, ha finito col suscitare
la curiosità di uno stuolo di giornalisti e scrittori, pronti a raccogliere il mi-
nimo aneddoto o a romanzare le vicende di un uomo tanto celebre quanto
sfuggente.⁹

del CNSM si segnalano *Voci e volti di Casa Manzoni*, a cura di A. Stella e G. Gaspari, Milano 2007; *Immagini di Casa Manzoni*, a cura di J. Riva, Milano 2011.

⁶ Ne danno un'idea i cataloghi: *Isgrò*, a cura di M. Bazzini, Electa, Milano 2016; P. GREENAWAY, *Mortality Vitali*, cinquesensi, Lucca 2017.

⁷ Raccolto in una plaquette (22 maggio 2023. *Il Presidente della Repubblica On. Sergio Mattarella nella casa di Alessandro Manzoni*, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano 2023), insieme ai discorsi pronunciati nell'occasione dalle altre autorità e dal compianto Angelo Stella, presidente del Centro dal 2005 all'ottobre del 2023. Fra le altre iniziative promosse in occasione della ricorrenza giova ricordare l'apposizione di una lapide manzoniana nel tempio fiorentino di S. Croce, tra le «urne de' forti», il 7 novembre 2023.

⁸ La frase di N. TOMMASEO (rintracciabile nel *Diario intimo*, a cura di R. Ciampini, Einaudi, Torino 1938, p. 66) è oggi incisa in una targa murata nel portico della casa di via Morone.

⁹ Ai vari Cesare Cantù, Margherita Provana di Collegno, Louise Colet, Felice Venosta, Cristoforo Fabris, Paolo Bellezza sono succeduti Natalia Ginzburg, Pietro Citati, Mario Pomilio e molti altri, per cui rimando a G. PALAZZOLO, *Di profilo e di scorcio. Figure di Manzoni*

Con queste premesse, c'era dunque da aspettarsi che la casa di Alessandro Manzoni alla sua scomparsa venisse rilevata dalla mano pubblica per mantenerne viva la memoria. Del resto l'Italia non era più una «espressione letteraria», come proprio in quei mesi sostenne Carducci, anche grazie alle pagine di Manzoni, che già avevano ottenuto una parte di rilievo nei programmi scolastici del neonato Regno.¹⁰ Ora, dei due figli sopravvissuti Vittoria viveva in Toscana, mentre Enrico era sommerso dai debiti. Si procedette dunque allo sfratto degli inquilini che occupavano vari locali del palazzetto, all'incanto di buona parte degli arredi, e infine nell'ottobre del 1874 apparve il bando che poneva la casa all'asta. Dallo Stato non pervennero manifestazioni d'interesse. Il Comune di Milano, che in un primo momento era parso intenzionato a formulare un'offerta, dopo accesi dibattiti decise di rinunciare, accogliendo le perplessità di vari consiglieri, fra i quali si distinse per veemenza il radicale Giuseppe Mussi.¹¹ Si fece allora avanti il conte Bernardo Arnaboldi Gazzaniga, che senza difficoltà poté assicurarsi la proprietà dell'edificio.

Poco più che ventenne, erede di un ingente patrimonio e destinato a una luminosa carriera politica, il conte Arnaboldi agì senza scopi speculativi, per il desiderio di onorare la figura di Manzoni. Volle perciò che camera da letto e studio rimanessero quali egli li aveva lasciati e stabilì che venissero aperti al pubblico nella settimana di maggio in cui cade l'anniversario della morte e in altre ricorrenze speciali. Una cronaca dell'«Illustrazione italiana», pubblicata il 18 maggio 1879, dà conto puntualmente delle modalità della visita, in un angolo di città che allora poteva parere quasi «fuori mano», senza botteghe e caffè. Di rado percorso da pedoni e carrozze, «è come un punto morto tra due correnti d'una fiumana»:

Li, nella via Morone, c'è l'ingresso alla casa: un portone borghese, con un cancello di ferro, attraverso al quale si scorge un cortiletto pulito, selciato, e il verde d'un giardino al di là della casa. S'entra con un biglietto che si è andati a cercare in via Monforte al N. 4, all'amministrazione della Casa Arnaboldi, che lo ha concesso gentilmente e subito [...].

nel secondo Novecento, Sinestesie, Avellino 2018; R. PALUMBO MOSCA, *L'ombra di don Alessandro. Manzoni nel Novecento*, Inshibboleth, Roma 2020.

¹⁰ Cfr. G. POLIMENI, *La similitudine perfetta. La prosa di Manzoni nella scuola italiana dell'Ottocento*, FrancoAngeli, Milano 2011.

¹¹ Cfr. C.C. SECCHI, *Il Centro Nazionale di Studi Manzoniani*, in *Studi storici in memoria di mons. Angelo Mercati*, Giuffrè, Milano 1956, pp. 364-403: 374.

Mostrato il biglietto al portinajo, egli stacca una chiave da un chiodo, vi precede attraverso quel cortile freddo e silenzioso, apre una porta a pian terreno ed ecco che si è nella stanza da studio di Alessandro Manzoni.¹²

Lo studio appare immerso in un perfetto silenzio, mentre dalle finestre occhieggiano piante e fiori. Sul tavolo, un «cartolaio vuoto e secco, un pennino arrugginito, il calamajo asciutto; accanto a una tabacchiera, un par di guanti (grandissimi) di pelle mummificata» e alcuni volumi, forse (pare lecito dubitarne) gli ultimi «da lui sfogliati»: l'edizione dei *Promessi Sposi* illustrata da Gonin, la *Teosofia* di Rosmini, il trattato *Sull'Uomo* di Antonio Catara Lettieri, un dizionario sardo-italiano di Vissentu Porru.

Accenti simili risuonano nella visita condotta sempre nella primavera del 1879 da Maria Alinda Bonacci Brunamonti, accompagnata dal professor Giovanni Rizzi, amico di vecchia data di Manzoni. Al regesto degli oggetti la poetessa perugina aggiunge «le sue forbici, il tagliacarte e la spugnetta per le penne»; ai libri «un Virgilio molto consumato e postillato da lui». Sopra l'armadio, tra le due finestre, nota un vecchio cappello di paglia, la *magiostrina* per le passeggiate estive, e un busto in gesso di Luigi Rossari (ma sarà stato quello – tuttora al suo posto – che raffigura Tommaso Grossi). Sale poi lungo un'angusta scaletta, oggi scomparsa, che la porta al piano superiore, «dov'è il vano di un salottino, che oggi riman vuoto, ed ha solo in un canto l'appiccapanni col suo vecchio ferraio di panno turchino colle mostre di felpa e il cappello a cilindro».¹³

Era questo il percorso consueto, che si concludeva con un sopralluogo nella camera da letto in cui morì lo scrittore, caratterizzata dalla severa semplicità dell'arredo, e che pure al cronista dell'«Illustrazione italiana» parve «una bella stanza, tappezzata a tinte neutre ma chiare», ridente grazie alle fronde che fanno capolino dalla finestra, «un'armonia vibrata e gentile di luce e di colori inquadrata in una ricca cornice di glicinie, i cui rosei grappoli pare si affaccino a rallegrar la stanza recando l'olezzo profumato delle aiuole, col canto di qualche uccello che s'è fatto il nido nei grandi alberi». Un autentico idillio, funzionale alla rievocazione delle ireniche visioni messe in inchiostro da chi lo scelse per il proprio quotidiano, su cui l'articolo insiste.

¹² L.A., *La casa di Manzoni*, in «L'Illustrazione Italiana», VI, 20, 18 maggio 1879, pp. 308-311: 310.

¹³ M.A. BONACCI BRUNAMONTI, *Ricordi di viaggio*, G. Barbera, Firenze 1905, p. 79.

Genio e modestia vanno a braccetto sino al momento in cui l'occhio cade sull'anticamera, nella quale si affollano corone d'alloro, cordoni, medaglie, diplomi, riconoscimenti di ogni sorta conferiti da circoli, società, accademie e istituzioni, sorvegliati dal grande dipinto di Carlo De Notaris che raffigura un Manzoni piuttosto anziano, dal piglio austero. Questa raccolta di cimeli, fatta allestire da Arnaboldi, rompeva «la continuità e l'unità domestica per accogliere un insieme destinato all'esposizione e alla celebrazione», compiendo un primo passo verso la musealizzazione della casa.¹⁴ Non sorprende che Raffaello Barbiera, trovandosela dinanzi, la percepisse come una «stonatura» che non avrebbe mancato di suscitare sgomento o ironia in Manzoni, eroe e vittima al tempo stesso. Anche la sua impressione data all'anniversario del 1879, quando ebbe modo di perlustrare la casa insieme a una folla vivace, filtrata da un servo in livrea gallonata che s'industriava, seccato dalla ressa, a mantenere l'ordine. Barbiera si chiede quale svago possa mai «dare a tutti questi popolani una libreria, un caminetto, un letto pulito e un crocefisso».¹⁵ Ma deve constatare la forza della riverenza, viva nel pubblico più umile nei confronti degli scrittori che l'hanno commosso.

È un atteggiamento che non di rado sconfinava nella cieca devozione, come è facile comprendere scorrendo le testimonianze lasciate dai letterati di seconda fila che si esercitarono sul tema: esemplari al riguardo le goffe e inamidate strofe dedicate alla «nobile magione» del «pio Manzoni» l'anno precedente, il 1878, da Giuseppe De Leonardis.¹⁶ Verso questo culto delle reliquie e della personalità si scagliò Lorenzo Stecchetti, alias Olindo Guerrini, nel *Prologo a Nova Polemica*, traendo spunto dalla cronaca di una visita alla casa della scolaresca dell'Accademia scientifico-letteraria di Milano, guidata dal commediografo Paolo Ferrari. Le calde lacrime versate alla vista del calamaio dello scrittore, l'elenco minuzioso dei suoi oggetti consumati dall'uso lo lasciano esilarato: «Dobbiamo pellegrinare anche noi col bordone e il sanrocchino fino al cappello di paglia del Manzoni?».¹⁷ Non poteva essere diversamente per chi in *Postuma* – come scrisse Felice Cavallotti – aveva fondato una poetica su quattro pilastri: «Letto, cataletto,

¹⁴ A. SCHIAVI, *Un museo per Alessandro Manzoni. La casa di via Morone tra conservazione e innovazione*, nel catalogo *Casa Manzoni* cit., pp. 43-51: 44.

¹⁵ C.R. BARBIERA, in «Gazzetta letteraria», III, 24, 14 giugno 1879, pp. 185-187: 185.

¹⁶ G. DE LEONARDIS, *L'anima del Manzoni e la Critica moderna*, Tipografia del R. Istituto Sordo-Muti, Genova 1886, pp. 93-97 (i versi erano già comparsi su «L'Indipendente» del 10 marzo 1878).

¹⁷ L. STECCHETTI [O. GUERRINI], *Nova Polemica* [1879], a cura di C. Mariotti, Il Ponte Vecchio, Cesena 2011, p. 114.

latrina e cantina».¹⁸ Fortunato alfiere in poesia di un realismo estremo, per il quale venne coniata l'etichetta di verismo, Stecchetti aggiorna gli attacchi condotti dagli scapigliati negli anni Sessanta verso gli epigoni di Manzoni, strepitante «torma di bertucce».¹⁹ I nuovi benpensanti, come Giovanni Rizzi, contrappongono i principi cattolici dell'autore dei *Promessi sposi* alle scostumate intemperanze dei

veristi nani e pomposi, i quali, a quanto pare, non adoperano cappelli di paglia, mantelli, tagliacarte ecc., ma si adagiano nel lusso più sardanapalesco, dormono sulla porpora e sui petti delle donne, mangiano ananassi con salsa di tartufi, ballano il *cancan* dodici volte il giorno e bevono sangue di *idealisti* in crani di parroci. Che porci!²⁰

Un'eco di queste diatribe riecheggia nelle paginette sulla casa firmate da Emilio De Marchi nel volume collettaneo *Milano e i suoi dintorni*, confezionato in occasione dell'Esposizione nazionale del 1881. Professando sincera reverenza nei confronti di Manzoni e della sua opera, la cui «naturalezza» rappresentò per lui un inarrivabile modello, De Marchi si rallegra nell'osservare l'incessante via vai di visitatori in un luogo preservato come fosse una chiesa, grazie alla lungimiranza del conte Arnaboldi: «Era giusto che in quelle camerette abitate dal grande scrittore non sottentrasse più nessuno, col rischio e pericolo che il nuovo padrone fosse anch'egli uno scrittore seguace o illustre traduttore di *Nanà*. Ai morti bisogna portare un gran rispetto, e specialmente ai morti, che sono più vivi di prima».²¹ Nelle stanze di Manzoni le urla e i proclami gridati dai veristi nei caratteri elzeviriani di Zanichelli si spengono nel silenzio eloquente della riflessione. A favorire l'atmosfera di raccoglimento provvedono i libri dello studio, compresi i più comuni.²² Sono gli ambienti medesimi a impartire una lezione di buon senso e moderazione, tanto che

¹⁸ F. CAVALLOTTI, *Del verismo e della nova metrica*, in ID., *Anticaglie*, Tip. del Senato di Forzani e C., Roma 1879, p. 27.

¹⁹ LA DIREZIONE [E. PRAGA – A. BOITO], *Polemica letteraria*, in «Figaro», 5, 4 febbraio 1864.

²⁰ L. STECCHETTI [O. GUERRINI], *Nova Polemica* cit., pp. 110-111. Sulle polemiche fra Guerrini e Rizzi si sofferma l'introduzione di Mariotti, alle pp. 14-24.

²¹ E. DE MARCHI, *La casa di Alessandro Manzoni* [1881], in ID., *Varietà e inediti*, a cura di G. Ferrara, t. II, Mondadori, Milano 1965, pp. 114-116: 114.

²² «Ne trovi di mediocri, ve ne sono di comuni che conosci e possiedi anche tu e che forse ti furono cagione di molta noia; né in questi, né in quelli pensi che il poeta abbia attinto l'ispirazione, ma forse in quei più antichi, dal colore polveroso, dai titoli latini: ma se tu li avessi

si finisce col sentirsi come in casa propria, col vederlo passare, lui stesso, un po' curvo, le mani di dietro, vestito di nero, pulito come un suo periodo; si finisce quasi col pensare come pensava lui e, uscendo di lì, se l'uomo non è per caso troppo balordo, uno sproposito, state certi, non lo dice così subito o se lo dice più tardi non va così subito a farlo stampare in un libro.²³

Casa Manzoni tornò all'onore delle cronache nel 1883, quando nella vicina piazza San Fedele fu innalzata la statua che rappresenta lo scrittore, dinanzi alla chiesa che frequentò per decenni; e nel 1885, per via del centenario della nascita, celebrato da De Marchi il 7 marzo con una conferenza al Circolo popolare di Milano. In queste occasioni la casa veniva regolarmente aperta al pubblico: così Irma Landi nel giornale per bambini «Frugolino» poté firmare nel maggio del 1894 un vivace bozzetto in cui Masino e Poldo su indicazione del loro maestro varcano l'ingresso di via Morone, nei giorni susseguenti l'anniversario della morte di Manzoni.²⁴ Nel frattempo Arnaboldi aveva incaricato il pittore Giacomo Campi di decorare il portico, dove dipinse affreschi ispirati al *Carmagnola*, all'*Adelchi* e ai *Promessi sposi*: un po' come era accaduto ad Arquà alla metà del Cinquecento, quando Pietro Valdezocco fece decorare le stanze della dimora di Petrarca con pitture che ne illustrassero le principali opere, tuttora esistenti.²⁵

Più tardi, nel 1910, lo scomodo andirivieni dei visitatori lungo la scaletta che univa studio e camera da letto, e il desiderio di fruire liberamente dei locali al primo piano, indusse Arnaboldi a pianificare un intervento più radicale: lo spostamento della camera da letto al pianterreno. Ma la netta opposizione sollevata dalla nipote dello scrittore, Vittoria Manzoni Brambilla, lo convinse a mantenere lo status quo,²⁶ nel quale pure dovette essersi insinuata qualche novità, se una cronaca del «Corriere della Sera», sempre nel 1910, testimonia la presenza nello studio di «un sacco di pelliccia per tener caldi i piedi», mai notato in precedenza, al pari di altri materiali disposti nei pressi del camino: «una carta strategica della Germania, alcuni fogli volanti

a leggere, forse troveresti ancor meno; eppure quei volumi producono un'atmosfera religiosa e tranquilla, e il padron di casa doveva sentire anche delle armonie»: E. DE MARCHI, *La stanza di Manzoni*, in ID., *Varietà e inediti* cit., pp. 117-118: 117 (si tratta di un brano forse inedito, ritrovato nell'archivio di famiglia).

²³ E. DE MARCHI, *La casa di Alessandro Manzoni* cit., p. 115.

²⁴ I. LANDI, *Don Lissander*, in «Frugolino», 17 maggio 1894, pp. 246-247.

²⁵ Ragguagli puntuali in *La Casa di Francesco Petrarca ad Arquà*, a cura di M. Magliani, Skira, Milano 2003, pp. 50-85.

²⁶ Cfr. C.C. SECCHI, *Il Centro Nazionale di Studi Manzoniani* cit., p. 375.

colla distribuzione geografica delle lingue e dei dialetti, alcune mappe di opere minerarie». ²⁷ All'esterno comunque la casa continuava a vegliare su uno dei rari angoli tranquilli della città, residuo di un *Milanin* lontano non qualche decennio ma millenni dal rombante *Milanon* futurista. Come tale, venne celebrata da un epigramma di Manfredo Vanni, a sigillo di un'epoca:

La casa del Manzoni

Delle vie nuove tra il frastuono tace
la Piazza, e spira un senso alto di pace:
tal di Lui la quieta Arte severa,
fra tanta prosa e poesia da fiera.²⁸

La bufera della Grande Guerra non lasciò intatte queste impressioni. Il richiamo a un ideale di riserbo e moralità, così spesso attribuito a Casa Manzoni, dopo il 1918 finì col sembrare superato, inutile, se non proprio un ridicolo relitto di tempi perduti. Niente lo prova meglio di un brano della *Vita operosa*, il libro in cui Massimo Bontempelli si ritrasse nei panni di un reduce, elettrizzato e insieme stordito dalla Milano in cui ondeggia nella folla, cercando il modo di far quattrini. La dittatura del presente cancella ogni retaggio della tradizione: l'«OGGI» è l'unico dio cui votarsi. Lo smarrimento dell'intellettuale non si allevia nei caffè, presidiati da pescecani arricchiti. Il suo Genio, o «Dàimone personale», lo spinge allora fuori dalla calca, nella quiete di piazza Belgioioso, dove il reduce non tenta neppure di entrare nella casa di Manzoni, e si limita a consultarne l'ombra dall'esterno:

Sentii la presenza di lui, e lo interrogai con rispetto: «Se Ella» domandai «se Ella, che fu un sacerdote dell'Equilibrio Profondo, se Ella vivesse oggi tra noi, e con Lei vivessero oggi tra noi Raffaello e San Francesco e Machiavelli e Giuseppe Verdi, mi dica, La prego, come inserirebbero nel quadro di questa vita la Trasfigurazione, e il Cantico delle Creature, e i Discorsi sulle Deche, e i Promessi Sposi, e il Trovatore o il Falstaff?»

Con una ironica balbuzie, il sacerdote pronunziò:

«Capitolo ottavo: "Così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimosettimo"».

«Ho capito» risposi; «Ella, al solito, non vuole compromettersi». ²⁹

²⁷ [s.f.], *La Casa del Manzoni dopo trentasette anni*, in «Corriere della Sera», 26 agosto 1910.

²⁸ Si legge in M. VANNI, *Epigrammi vecchi e nuovi*, Taddei & Figli, Ferrara 1915.

²⁹ M. BONTEPELLI, *La vita operosa*, SE, Milano 1988, p. 19. Il romanzo uscì a puntate nell'autunno 1920 sulla rivista «Le Industrie Italiane Illustrate», col titolo *La vita degli affari*.

Né i maestri del passato hanno in serbo lezioni valide per i nuovi tempi, né questi sono adatti a ironie e sfumature. Il paragrafo successivo inizia marcando la distanza: «Io invece non ho mai evitato di compromettermi. Ho sempre ignorato la virtù della prudenza. Mio danno, e mia passione». È tempo di allontanarsi, mentre lo scrosciare della saracinesca di un magazzino suona alle orecchie come un'esortazione, destinata a un radioso futuro: «Frégatene».³⁰

Intanto, il 24 marzo del 1918, era venuto a mancare Bernardo Arnaboldi Cazzaniga. Alla fine di maggio dell'anno successivo gli eredi del munifico conte vendettero Casa Manzoni ad Attilio Villa, che sei mesi più tardi segnalò il furto delle decorazioni dello scrittore esposte al primo piano e si disse disposto a cedere i cimeli rimasti per liberarsi dell'onere della custodia.³¹ L'offerta venne rifiutata dalla soprintendenza, così come nel 1923 venne rifiutata la richiesta dei fratelli Dubini – industriali della seta, subentrati nel febbraio del 1922 al Villa – di traslocare la camera da letto di Manzoni a pianterreno: nel 1921 era stato infatti decretato un vincolo di monumentalità sugli ambienti storici sopravvissuti, a tutela dei quali (come già nel 1910) era subito insorta Vittoria Manzoni Brambilla. I Dubini ottennero invece il permesso di rimuovere il portale in cotto affacciato su piazza Belgioioso e limitare la facoltà di ingresso.

Come si vede Alessandro Manzoni era ormai ridotto ad ospite, tollerato a mala pena, nella casa che fu così a lungo sua. Correvano del resto anni in cui la sua stessa fama andò incontro a un appannamento, contrastato ma non domato dall'anniversario del 1923, al punto che Carlo Emilio Gadda si sentì in dovere di stilare un'*Apologia manzoniana*, nella quale risuonano sconcertate constatazioni rimaste poi celebri: «Don Alessandro, (ma che avete mai combinato?) vi relegano nelle antologie del ginnasio inferiore, per uso dei giovinetti un po' tardi e dei loro pigri sbadigli».³² Per mantenere un posto in Parnaso Gadda consiglia ironicamente di adeguarsi alla moda, ovvero all'«OGGI» di Bontempelli, trasformando Renzo in un pilota di auto da corsa, se non in un nicciano invasato, e Lucia in una sciantosa, levandole il pudore che aveva attirato «le beffe di un asso della tiratura romanzesca».³³ L'allusione è a Guido Da Verona, che più volte si era divertito a celiare sui

³⁰ Ivi, p. 20.

³¹ C.C. SECCHI, *Il Centro Nazionale di Studi Manzoni* cit., p. 377. Di qui anche le notizie relative ai fratelli Dubini.

³² C.E. GADDA, *Apologia manzoniana* [1927], in ID., *Il tempo e le opere*, Adelphi, Milano 1982, pp. 19-30: 30.

³³ *Ibid.*

Promessi sposi, cogliendo infine l'occasione del cinquantenario per imbastire un travestimento burlesco attualizzante, dato alle stampe solo nel 1930, che si rivelò fonte di un'infinita serie di polemiche e guai.³⁴ È significativo notare come in questa parodia, nonostante le considerevoli dimensioni, la casa di via Morone resti nell'ombra: là dove languiva anche nella realtà, secondo un articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 22 maggio 1933, in cui la ricorrenza annuale si risolve in una sconsolata ricognizione dello stato di trascuratezza in cui versano le memorie dello scrittore, confermato dai portinai, che lamentano l'estrema scarsità delle visite.³⁵

Di lì a poco la situazione mutò radicalmente, per volere del regime fascista, il cui intervento venne a situarsi nel quadro della già richiamata valorizzazione in chiave nazionalista delle case degli scrittori italiani. In prima battuta, l'8 luglio 1937, venne istituito per Regio Decreto il Centro Nazionale di Studi Manzoniani, votato da un lato alla raccolta di carte, libri e cimeli dello scrittore, dall'altro alla pubblicazione di un annuario e dell'edizione nazionale delle opere di Manzoni. Domicilio provvisorio del Centro fu Palazzo Sormani, mentre il ruolo di commissario venne affidato a Giovanni Gentile, convinto tuttavia che l'istituto dovesse avere la sua sede nella casa di via Morone, in accordo con il ministro Bottai e con il duce, secondo il quale era preciso «dovere dei minori inquilini di ritirarsi e far posto al maggiore».³⁶ Non pareva più tollerabile, a Gentile, «la tristezza di quelle due stanzette semibuie, polverose, semiabbandonate», fonte per il visitatore di «una delusione, un disappunto, una invincibile malinconia, quale si sente a visitare i templi deserti delle religioni ormai tramontate».³⁷

Ad assumersi l'onere dell'operazione, su impulso del suo presidente Giuseppe De Capitani D'Arzago, fu la Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, che acquistò la casa e la cedette in uso esclusivo e perpetuo al CNSM,³⁸ sicché un nuovo decreto il 17 marzo 1938 poteva stabilire in

³⁴ Cfr. G. BONSAVER, *Mussolini censore*, Laterza, Roma-Bari 2013, pp. 57-64; G. FABRE, *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri, Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2018, pp. 109-112.

³⁵ [s.f.], *A sessant'anni da un grande lutto. La casa del Manzoni*, in «Corriere della Sera», 22 maggio 1933.

³⁶ Seguo la ricostruzione fornita da G. GENTILE, *Il Centro Nazionale di Studi Manzoniani*, in «Annali manzoniani», I, 1939, pp. 5-21 (riporta un discorso tenuto alla Società del Giardino il 27 marzo 1939).

³⁷ Ivi, pp. 5-6.

³⁸ Nel 1941 il CNSM cedette la proprietà dell'immobile al Comune di Milano, mantenendone comunque l'usufrutto.

essa la nuova sede, non appena i locali fossero stati disponibili e pronti all'uso. Vennero intanto allocati a Palazzo Sormani i materiali manzoniani che iniziavano ad affluire, per volontà del ministro Bottai: a cominciare dai preziosi autografi e dai volumi in precedenza conservati presso la Sala Manzoniana della Biblioteca Braidense, inviati nell'estate.

Fu Marino Parenti, nominato conservatore del Centro (Gentile nel contempo ne era divenuto presidente), a seguire direttamente i lavori di ripristino, volti a eliminare quelle modifiche che, dopo la gestione Arnaboldi, si erano fatte «più frequenti, più radicali, più pericolose», finendo col togliere alla casa fascino e atmosfera.³⁹ All'esterno fu ripristinato il portale in terracotta che dà su piazza Belgioioso, mentre nel cortile si procedette a ripiantare la vite del Canada, rimuovere gli affreschi a tema manzoniano dipinti a fine Ottocento⁴⁰ e posare un acciottolato simile all'originale, che sostituì un «inconcepibile mosaico a gigli fiorentini».⁴¹ I locali del pianterreno furono rivisti in modo da poter ospitare lo spazio museale; il primo piano venne destinato alla biblioteca e alla sala di consultazione; il secondo alla conservazione dei documenti originali. Prima ancora che i lavori terminassero, il 30 marzo 1940, il Centro entrava in via Morone, sia pure in una sistemazione provvisoria. Di lì a un paio di mesi, l'entrata in guerra dell'Italia avrebbe scombuscolato i piani.

Puntuali riscontri ai provvedimenti menzionati figurano nelle pagine dedicate alla casa da due *flâneur* d'eccezione, Alberto Savinio e Delio Tessa. Se il loro più immediato predecessore, Bontempelli, vide Casa Manzoni non alla vigilia ma all'indomani di un lungo conflitto, ben guardandosi dal penetrarvi, Savinio e Tessa vent'anni dopo ne esplorano ogni anfratto, trovandola nel bel mezzo di una trasformazione radicale. È per loro l'occasione di ragionare sull'eredità spirituale di Manzoni, senza alcun fervore devozionale: con diffidenza, piuttosto.

Savinio ne scrive a più riprese in articoli usciti fra il 1939 e il 1942,⁴² scorciati e rimontati in quel singolare omaggio a Milano che volle intitolare

³⁹ M. PARENTI, *Atti Ufficiali. Relazioni al ministro della E.N.*, in «Annali manzoniani», III, 1942, pp. 333-340.

⁴⁰ Pesantemente criticati da Gentile, che deprecò l'«angusto cortile affrescato da un manzonismo di maniera in scialbe figurazioni dello scrittore e del romanzo, troppo spesso ahimè caduto dalle eterree regioni della sua arte finissima e aristocratica alla grossolanità corrente del popolaresco» (G. GENTILE, *Il Centro Nazionale di Studi Manzoni* cit., p. 6).

⁴¹ M. PARENTI, *Atti Ufficiali. Relazioni al ministro* cit., p. 337.

⁴² Fra questi *Viaggio nella grande Milano. Manzoni fuori di casa*, in «Oggi», I, 27, 2 dicembre 1939, p. 5; *La casa di Manzoni*, in «Il Mediterraneo», IX, 51, 23 dicembre 1939,

Ascolto il tuo cuore, città. La dimora di Manzoni vi occhieggia per la prima volta in uno scorcio di piazza Belgioioso, dove si intravede «Una piccola casa rossa: uno di quei mobili assurdi che si trovano nei vestiboli delle case più morigerate, perché li ha portati da paesi lontanissimi uno zio che ha molto viaggiato». ⁴³ Obbedendo al libero principio associativo che guida la sua pena, Savinio lascia che il cotto lo porti a evocare la Casa Rossa marinettiana di Corso Venezia, ornata da episodi risorgimentali, che a loro volta lo spingono a riflettere su Cavour: «uno che ha fatto l'Italia, e non è mai stato a Roma», ⁴⁴ come si potrebbe dire dello stesso Manzoni. Ma è più avanti, nel capitolo *O velatissima verità*, che il discorso viene a insistere sulla casa di via Morone, muovendo da una data («autunno 1938») che spiega i riferimenti quasi in forma di reportage all'operato di Marino Parenti, direttore di un'indaffarata orchestra di «muratori, falegnami, tappezzieri» e mago pronto a dischiudere dalle casseforti incombustibili il «Tesoro manzoniano». ⁴⁵

Milano, «maestra di domestica scienza», lavora per offrire «ai mani del suo poeta una casa da far invidia ai vivi». A questo scopo vengono cancellati gli affreschi sotto le volte delle logge: una pittura «molto chiaroscurata e farfalleggiante», alla brava, cui un artista tanto più moderno e raffinato come Savinio guarda comunque con simpatia, pensando alla loro imminente sparizione: «pensiamo che a Manzoni sarebbero piaciute». ⁴⁶ Nulla sfugge allo sguardo perlustratore di Savinio, che si applica a comporre un puntuale inventario delle reliquie sopravvissute nello studio e nella stanza da letto, ravvivato da uno humour non sempre lieve, nel quale si riconosce un atteggiamento tutt'altro che consentaneo. Qualche prelievo:

colui che “sa”, apre a sinistra del caminetto un armadio a muro, scopre una stufa a colonna, nascosta là dentro come un oggetto vergognoso: una colonna infame.

Dietro la scrivania c'è ancora la poltroncina di paglia, il cuscinetto consunto dall'illustre sedere.

Nel canterano, veste da camera: sembra la pelle di una gigantesca salamandra.

pp. 10-11 e IX, 52, 30 dicembre 1939, p. 6; *Manzoni in casa*, in «Il Popolo di Roma», 17 novembre 1942.

⁴³ A. SAVINIO, *Ascolto il tuo cuore, città* [1944], Bompiani, Milano 1988, p. 209.

⁴⁴ Ivi, p. 210.

⁴⁵ Ivi, p. 317.

⁴⁶ Ivi, pp. 333-334.

Pure sul comodino, piccolo candeliere di legno, mozzicone di candela pietrificata. Un dubbio mi tormenta: apro il comodino... C'è.⁴⁷

Ad animare Savinio, come suggerisce il refrain su cui insiste («Ma intanto Manzoni dove sta?»), è l'intento di cogliere la persistenza o il tradimento del suo spirito fra le mura in cui lo scrittore si aggirò così a lungo, offrendo un «bellissimo esempio di costanza domestica». Scettico blu, traslocatore orgoglioso e indefesso, postula un nesso fra questa fedeltà e l'attaccamento alla fede:

La “costanza alla casa” aiuterà forse a risolvere il problema religioso di Manzoni. C'è una certa analogia tra il mantenersi attaccato alla medesima casa, e il mantenersi attaccato, *malgrado tutto*, alla medesima religione; soprattutto alla cattolica, che è la più “casalinga” di tutte. Quel poco che si conosce della “seconda” vita di Manzoni, della sua vita oscura, della non bontà del suo animo, dei suoi desideri fuori linea, dei suoi umori repressi, questo poco basta a segnalarci che l'artista si era sottomesso sì al rigore religioso, ma a quel modo che il malato si sottomette a una dieta, a una cura, a un regime.⁴⁸

Savinio apre la via ai tanti che nel Novecento hanno ritenuto di trovarsi al cospetto di un autore incomprensibile, se non si abbandona la superficie ben levigata della pagina per gettare la torcia nei dirupi tempestosi e sconosciuti del cuore. Solo così si potrà illuminare la grandezza di Manzoni e fare giustizia dei malintesi oramai dilaganti, per riportarlo all'altezza dei tempi moderni:

Chi ha detto che le parti *nere* di Manzoni uomo, macchierebbero il bianco di Manzoni poeta? Noi siamo convinti che da una piena luce gettata sulla tragedia della sua vita, la statura di lui sorgerebbe più grande; di lui che – parliamoci chiaro! – nell'opinione di molti, di troppi, volge pericolosamente al freddo, all'indifferenza, alla noia (al teatro Argentina, due anni fa, abbiamo udito ridere ad alcune forme per noi antiquate della straordinaria poesia dell'*Adelchi*) e nell'opinione di altri (vedi Giosuè Carducci) dà nel bonario, nel *bonhomme*, se non addirittura nel frolo e nello sfatto.⁴⁹

⁴⁷ Ivi, pp. 335-337.

⁴⁸ Ivi, p. 331.

⁴⁹ Ivi, p. 320.

È con questa convinzione che Savinio rivolge lo sguardo al giardino verdeggiante al di fuori dello studio, là dove Manzoni un tempo aveva passeggiato osservando compiaciuto l'ordinata crescita di liquidambar, tuie, sofore e quant'altro gli avesse suggerito di piantare la sua passione per la botanica. Ceduto nel 1919 ai fratelli Crespi,⁵⁰ il giardino per trascuratezza si era trasformato in un «Eden soffocante» e misterioso che agli occhi sorpresi di Savinio pare uscito da una storia esotica di Conrad: «La puerile ninfa della Malesia manca, ma guardando questo giardino macerante nel suo grasso umidore, le sue palme a flabelli – albero “del male” – le sue magnolie, le sue foglie carnose come labbra vivide, penso che questo giardino doveva terrorizzare Manzoni, lui così ostile allo spirito pagano e ai miti che lo adornano».⁵¹

Una sorta di ritorno botanico del represso, che doppia sul versante della realtà l'episodio romanzesco della vigna di Renzo. Ciò che Savinio non riesce ad accettare, di Manzoni, è l'idea di romanticismo, a suo dire troppo limitante, e il rifiuto dell'eredità mitologica classica. E così, osservando la mobilia della stanza da letto in cui lo scrittore morì, immagina di raddolcirne l'agonia parlandogli all'orecchio «della bellezza, della dolcezza, della “cristianità” dei miti greci. / Sola terapia forse, solo regime che gli avrebbe ristorato l'animo».⁵² È una fantasticheria che rovescia quanto anni dopo sarebbe avvenuto a Carlo Emilio Gadda, al cui capezzale negli ultimi giorni gli amici si alternarono per obbedire al suo desiderio di ascoltare un'ultima volta gli episodi più celebri dei *Promessi sposi*.

È ben attestata in effetti, presso intellettuali d'élite come presso lettori comuni, la funzione ansiolitica, analgesica, pacificante svolta dal romanzo. La evoca ad esempio Delio Tessa nel raccontare una visita a Casa Manzoni, condotta nel 1939, in cui resta colpito innanzitutto dal silenzio in cui trova immerse le sale, tanto da avere la tentazione di cavarsi le scarpe e «camminare in pantofole»:

⁵⁰ Cfr. C.C. SECCHI, *Il Centro Nazionale di Studi Manzoniani* cit., p. 377. L'impressione trova riscontro in una pagina di Tommaso Gallarati Scotti: «in altri tempi la malinconica trascuranza del giardino era più confacente alla meditazione e ai ricordi che non l'accurata manutenzione, or che è venuto nelle mani di un istituto bancario, che con ogni buona intenzione gli ha fatto perdere i misteri delle sue ombre e della sua selvatichezza» (T. GALLARATI SCOTTI, *La casa del Manzoni*, in ID., *Interpretazioni e memorie*, Mondadori, Milano 1961, p. 92). Nel 1948 il giardino fu infatti ceduto alla Banca Commerciale Italiana; ora è parte del sistema museale delle Gallerie d'Italia.

⁵¹ A. SAVINIO, *Ascolto il tuo cuore, città* cit., p. 335.

⁵² Ivi, p. 337.

Se aprite *I Promessi Sposi* vi accorgete con stupore che è un libro dove non si grida, c'è qualche nota acuta è vero, ma son poche [...]. Nemmeno le sommosse di popolo rompono in clamori, il mareggiare della folla è come se venisse di molto lontano, non spaventa e neppure disturba la vostra pace. Io direi che è per questo che *I Promessi Sposi* sono la lettura serale per eccellenza; dopo tutti i crucci della giornata, dopo il frastuono, il fastidioso frastuono della città che ancora vi ronza nella testa, aprite il libro del Manzoni a caso e sarà per voi come un Vangelo di serenità, leggete per poco senza sforzarvi di capir troppo ma lasciandovi calare in quella prosa dolcemente come in un'acqua tiepida. Per il vostro riposo notturno basterà.⁵³

La prosa pacata di Manzoni sembrerebbe il miglior viatico per il rifugio preferito da Tessa: l'Ottocento in cui nacque, magari logoro, asfittico, ma di tanto più umano ai suoi occhi rispetto al secolo veloce del capitalismo sfrenato e delle dittature urlanti. Esplorando le stanze private dello scrittore gli pare di scoprirne il segreto nella vita «metodica, raccolta, casalinga», che per contrasto stimola il viaggio nei reami della fantasia: «per veder veramente bisogna chiudere gli occhi, il mondo distrae, più corri meno vedi».⁵⁴ La tinta che meglio rappresenta Manzoni – sostiene Tessa abbandonandosi al suo tipico colorismo impressionista – non sarà allora l'azzurro del bel cielo di Lombardia ma il «grigio polvere, piuttosto triste» con cui gli si presentano gli ambienti, suscitando una certa perplessità: «Sta bene che Don Alessandro nei suoi ultimi anni era angosciato dal timore di andare in bolletta ma, mio Dio! viver così da trappista mi par che da parte sua ci sia stata un po' di ostentazione».⁵⁵ Anche Tessa riconosce in Manzoni un «Dottor Duplica», non però in virtù di abissi mentali faticosamente celati, ma in quanto *bene latuit*, barcamenandosi con abilità e senza troppi danni nei difficili tempi che gli toccarono in sorte. Degno di lui è il suo capolavoro, rovinato dall'intensa pratica scolastica: «È così semplice il romanzo e alla superficie è così di

⁵³ D. TESSA, *Color Manzoni* [1939], in ID., *Ore di città*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1988, pp. 166-167. Terapia sperimentata su di sé, come assicura in *Quand'ero scolaro*: «Se prima di andare a letto ho la testa in tumulto e temo di non poter dormire, mi comunico con Alessandro Manzoni, mi acqueto, mi pacifico con lui» (ivi, p. 109), aprendo l'edizione stampata da Paolo Carrara che gli venne regalata da ragazzino.

⁵⁴ Ivi, p. 168.

⁵⁵ *Ibid.*

facile lettura che sembra – scusatemi la parola – l’opera di un semplicione e invece è il portato di un genio!».⁵⁶

Come già aveva ardito fare il suo amato De Marchi, Tessa si adagia su una seggetta a braccioli di Manzoni e anzi arriva a provarsi sul capo un suo «berretto di seta nera stinta colla visiera come quelli che usano i fantini».⁵⁷ Ma l’esercizio di mimetismo, nella realtà come nella poesia, stavolta non può funzionare. La narrativa in versi milanesi tessiana si fonda infatti su un andamento scorciato, digressivo, disarmonico che al cinema deve ben più che all’equilibrata pagina manzoniana. Il che non gli impedì, naturalmente, di ricordarsi dei *Promessi sposi* in diversi frangenti: ma è sintomatico il modo in cui ne distorce in chiave espressionista il modello, rappresentando in *Caporetto 1917* il furore della folla, trasformando in *De là del mur* la linatiana passeggiata in bicicletta sulle orme di Renzo in un’allucinata fuga verso i domini della follia, o ancora riplasmando la Vetra della *Colonna infame*, nella *Poesia della Olga*, in un *refugium peccatorum* paradossalmente autentico e rasserenante – almeno fino al momento in cui anche nei più sordidi lupanari irrompe il fordismo.⁵⁸

Color Manzoni, uscito il 12 settembre 1939 sul «Corriere del Ticino», fu l’ultimo articolo pubblicato da Tessa, che si spense a causa di una setticemia nove giorni più tardi, giusto in tempo per non vedere lo scoppio della guerra che avrebbe reso irricognoscibile la sua Milano. Intanto i lavori a Casa Manzoni continuavano: ancora nel giugno del 1941 il duce espresse compiacimento nel sentirsi assicurare che entro l’autunno il restauro sarebbe stato compiuto e il museo aperto al pubblico.⁵⁹ Ma la realtà prese ben altra piega, e parve opportuno ricoverare precauzionalmente i materiali pregiati in luoghi sicuri: prima al Castello Sforzesco, poi a Pontida e Sondalo. Con l’intensificarsi degli attacchi aerei l’intero CNSM sfollò a Merate.⁶⁰

⁵⁶ Ivi, pp. 168-169. Riecheggia il noto passo di una lettera di Pietro Giordani a Francesco Testa, scritta il giorno di Natale del 1827: «gl’impostori e gli oppressori se ne accorgeranno poi (ma tardi) che profonda testa, che potente leva è chi ha posto tanta cura in apparir semplice e quasi minchione» (P. GIORDANI, *Opere*, vol. VI, *Epistolario*, edito per A. Gussalli, Borroni e Scotti, Milano 1855, p. 15).

⁵⁷ Ivi, p. 167.

⁵⁸ Ho cercato di illuminare questi passaggi in *I «saggi lirici» di Delio Tessa*, Led, Milano 2001, pp. 175-223.

⁵⁹ Lo si apprende da una noterella apparsa il 13 giugno 1941 sul «Piccolo» e altri quotidiani.

⁶⁰ Cfr. M. PARENTI, *Atti Ufficiali. Relazioni al ministro della E.N.* cit., p. 338; [s.f.], *Manzoni «sfollato»*, in «Corriere della Sera», 5 agosto 1943; T. GNOLI, *Il Centro di studi manzoniani e la casa del Manzoni*, Milano 1946.

Milano bruciava, devastata dai raid degli alleati che fortunatamente risparmiarono Casa Manzoni, dove si registrò soltanto un principio d'incendio, subito domato, il 5 agosto 1943. Di lì a poco ricomparve nei paraggi Alberto Savinio.⁶¹ Aggirandosi in piazza San Fedele si trovò di fronte la statua di Manzoni, incolume e pensoso, torreggiante in mezzo alle rovine. Tra le mani continuava a stringere un volume di Virgilio, che Thomas Stearns Eliot negli stessi anni riconobbe come il classico alla cui *pietas* l'Europa annichilita avrebbe dovuto rimettersi.⁶² Altra è invece la visione di Manzoni nella prospettiva di Savinio, che non abbandona le sue consuete riserve, circonfuse d'ironia:

Alessandro Manzoni non solo è salvo in mezzo alla sconvolta Piazza San Fedele, ma, *incredibile dictu*, ha fatto un passo avanti. Che significa questa inopinata velleità ambulatoria del Grande Sedentario? [...] Manzoni è il più reticente dei nostri scrittori, il più inibito. Per essere uno scrittore come piaccio a me, è mancato a Manzoni quel "passo avanti" che gli avrebbe consentito di *varcare la linea*, ossia di traversare l'"equatore" del mondo intellettuale; e artista, sia detto una volta per sempre, è soltanto colui che *ha varcato la linea*. Ora Manzoni quel passo faticoso lo ha fatto, ma lo ha fatto da morto e sotto la spinta delle bombe.⁶³

Terminato il conflitto, anche per Manzoni e per la sua casa poté iniziare una nuova stagione. Marino Parenti diede le dimissioni e al suo posto venne nominato commissario del Centro il conte Tommaso Gnoli. Il Ministero della Pubblica Istruzione comandò la restituzione degli autografi manzoniani alla Braidense, che si impegnò a consegnare in deposito in via Morone cimeli e materiale iconografico relativo allo scrittore. Già dalla fine del 1945 lo studio e la camera da letto dello scrittore tornarono visitabili, due mattine alla settimana. Ma il cammino verso l'apertura di un più ampio spazio espositivo fu lungo e tortuoso, rallentato non solo dai complessi

⁶¹ Da lontano ne scriveva intanto Marinetti, rievocando la città dei trionfi futuristi: «Via Morone ha lo stile forte sereno dorato di Alessandro Manzoni in armonia colla rozzezza pratica del mio avvocato Cressio sbrigativo elegante dominatore di affari processi e piaceri» (F.T. MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista*, prefazione di G. Ferrata, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1969, p. 5).

⁶² Cfr. T.S. ELIOT, *Che cos'è un classico?* [1945], in ID., *Opere 1939-1962*, a cura di R. Sarnesi, Bompiani, Milano 1992, pp. 473-495.

⁶³ A. SAVINIO, *Ascolto il tuo cuore, città* cit., pp. 393-394. Il brano, tratto dalle *Note di tacuino* aggiunte al volume prossimo alla stampa, è datato 27 agosto 1943.

lavori di restauro, ma anche dalla presenza di uffici comunali (dovuta ai danneggiamenti bellici) e da un ricorso legale al prefetto avanzato dagli eredi dei fratelli Dubini, che invano tentarono di rientrare in possesso di una parte almeno dell'immobile alienato su pressione del regime fascista.⁶⁴ Solo il 15 dicembre 1965, a quasi un secolo dalla morte di Manzoni, si poté finalmente inaugurare il museo a lui dedicato.

⁶⁴ Ne dà notizia in data 13 maggio 1958 il «Corriere della Sera» con una cronaca non firmata, *Tutta al Centro Studi la Casa del Manzoni*. Né ebbe miglior esito un ulteriore ricorso intentato dai Dubini presso il Consiglio di Stato.

Francesco Spera

IL VERO E IL TRAVISAMENTO NEI PRIMI CAPITOLI DEI *PROMESSI SPOSI*

Riassunto. In questo studio si analizza la funzione del narratore nella prima grande sequenza dei *Promessi sposi*, dal primo all'ottavo capitolo. Si indagano in particolare gli interventi diretti che sono molto frequenti e di vario tipo. Fin dall'*Introduzione* il narratore si impone come protagonista interrompendo la trascrizione del presunto manoscritto dell'anonimo. Inoltre, dal primo capitolo si può constatare come il suo primo compito sia di ricordare le varie digressioni documentarie, a cominciare dalle citazioni delle gride. Ma il narratore commenta anche spesso la vicenda con inserti meditativi nelle vicende più drammatiche, oppure con battute ironiche quando la narrazione si alleggerisce con risvolti umoristici e comici. Proprio la varietà dei toni spinge l'autore a creare questa figura dominante, che diventa anche una indispensabile guida per il lettore. Il risultato complessivo si spiega con le fondamentali scelte di Manzoni, molto consapevole del ritardo della letteratura italiana per il genere romanzo rispetto alle altre letterature europee; l'io narrante nei *Promessi sposi* funge anche da mediatore per un'operazione consapevolmente innovativa, di un autore che opta per una poetica del romanzo non mirato al mero intrattenimento, ma propone un romanzo con un realismo concreto e insieme ispirato da valori morali e spirituali.

Parole chiave. Manzoni, narratore, lettore, travisamento

Abstract. This study analyzes the function of the narrator in the first major sequence of *The Betrothed*, from the first to the eighth chapter. In particular, direct interventions are investigated, which are very frequent and of various types. From the *Introduction* the narrator establishes himself as the protagonist by interrupting the transcription of the anonymous manuscript. Furthermore, from the first chapter we can see how his first task is to connect the various documentary digressions. But the narrator also often comments on the story with meditative inserts in the more dramatic events, or with ironic jokes when the narrative lightens up with humorous and comic implications. It is precisely the variety of tones that pushes the author to create this dominant figure, who also becomes an indispensable guide for the reader. The overall result is explained by the fundamental choices of Manzoni,

very aware of the delay of Italian literature for the novel genre compared to other European literatures; the narrator in *The Betrothed* also acts as a mediator for a consciously innovative operation by an author who opts for a poetics of the novel not aimed at mere entertainment, but proposes a novel with concrete realism and at the same time inspired by moral and spiritual values.

Keywords. Manzoni, narrator, reader, distortion

Alla fine del IV capitolo dei *Promessi sposi*, dedicato alla storia di Lodovico che diventa padre Cristoforo, è descritto l'usuale comportamento del frate con non poche notazioni psicologiche. All'inizio del capitolo era stato presentato il ritratto fisico del personaggio, quindi simmetricamente nel finale si aggiunge qualche cenno sul suo stile di vita. In assoluto la vicenda psicologica di Lodovico-Cristoforo è la più ampia e curata della prima sequenza narrativa del romanzo, cioè fino al capitolo VIII. Ed è proprio l'io narrante a introdurre le considerazioni conclusive:

Non è nostro disegno di far la storia della sua vita claustrale: diremo soltanto che, adempiendo, sempre con gran voglia, e con gran cura, gli ufizi che gli venivano ordinariamente assegnati, di predicare e d'assistere i moribondi, non lasciava mai sfuggire un'occasione d'esercitarne due altri, che s'era imposti da sé: accomodar differenze, e proteggere oppressi. In questo genio entrava, per qualche parte, senza ch'egli se n'avvedesse, quella sua vecchia abitudine, e un resticciolo di spiriti guerreschi, che l'umiliazioni e le macerazioni non avevan potuto spegner del tutto.¹

Si ricorda che nella vita giovanile «la sua indole, insieme onesta e violenta» lo portava a diventare «un protettor degli oppressi, e un vendicatore de torti». Indossata la tonaca sentiva vieppiù questa forte inclinazione a prendere le parti dei più deboli e perseguitati. Si aggiunge ancora che il frate si indignava a tal punto da manifestare ancora «un'indole focosa risentita», ma pure che questi moti dell'animo erano presto dominati secondo i principi

¹ Per le citazioni si è fatto riferimento all'edizione A. MANZONI, *I Promessi sposi*, a cura di T. Poggi Salani, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2013. Per questa analisi ci si è avvalsi anche e soprattutto dei seguenti commenti: A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di A. Stella e C. Repossi, Einaudi, Torino 1995; A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Carocci, Roma 2021. Inoltre si ricorda il sempre valido contributo critico di G. GETTO, *Lecture manzoniane*, Sansoni, Firenze 1964, e il volume «Questo matrimonio non s'ha da fare...» *Lettura de 'I promessi sposi'*, coordinamento di P. Fandella, G. Langella, P. Frare, Vita e Pensiero, Milano 2005.

religiosi che aveva abbracciato. Questa lotta interiore si poteva concretare in gesti imprevisi e coraggiosi, come si constata nel capitolo V, e anche in parole talvolta più accese. Da qui scaturisce l'ultima osservazione sul frate, abbastanza singolare:

Un suo confratello ed amico, che lo conosceva bene, l'aveva una volta paragonato a quelle parole troppo espressive nella loro forma naturale, che alcuni, anche beneducati, pronunziano, quando la passione trabocca, smozzicate, con qualche lettera mutata; parole che, in quel travisamento, fanno però ricordare della loro energia primitiva.

Nell'ignoto confratello «che lo conosceva bene» possiamo riconoscere il narratore, che arriva a paragonare il frate a particolari forme di parole, in cui si verifica un'alterazione eufemistica. Nel testo troviamo il termine «travisamento», riferito a una parola volutamente deformata, che tuttavia fa trapelare un disdicevole significato originale. Una parola negativa è “travisata” per diventare più accettabile, ma rilascia comunque sottintesi e allusioni.

Un elemento emerge nella prima parte del romanzo: la presenza dominante di un narratore che interviene costantemente nelle varie fasi del racconto e anche in modo specifico sull'uso delle parole. Il caso appena citato ne è la dimostrazione lampante. Ma già all'inizio il lettore può incontrare i frequenti inserimenti dell'io narrante e insieme l'attenzione alle parole e a varie forme di travisamento. Nell'*Introduzione* lo scrittore, secondo la finzione del manoscritto anonimo, si lancia in una mimesi parodica dello stile barocco, marchiato da subito come scrittura negativa, bersaglio satirico anche nelle lunghe digressioni successive, dove tuttavia si riportano documenti autentici del Seicento. Insomma, comincia subito il gioco della mistione di storia e invenzione, dove si accampa come vero dominatore e protagonista il narratore. Il gioco si accentua in certi passi come accade nel passaggio dalla parodia barocca al primo intervento diretto: «*Imperciocchè, essendo cosa evidente, e da verun negata non essere i nomi se non puri purissimi accidenti...*» – Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascrivere questa storia da questo dilavato e graffiato autografo, e l'avrò data, come si suol dire, alla luce, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla?». I commenti rilevano la funzione ironica di quell'ultimo sostantivo attribuito all'anonimo, perché l'«*accidenti*», in uso nel lessico della filosofia aristotelica, può intendersi invece come un'implicita esclamazione dello scrittore infastidito dal troppo enfatico stile barocco.

Il primo obiettivo è schernire uno stile assolutamente negativo, su cui l'io narrante si sofferma un bel po', illustrando le pecche linguistiche e retoriche, con la doppia conseguenza «di riuscir rozzo insieme e affettato». Invece il

giudizio sulla storia è opposto: la storia raccontata dall'anonimo è «bella», poi l'aggettivo si ritrova a breve distanza, ripetuto con l'aggiunta di un avverbio per intensificare: «ma a me era parsa bella, come dico; molto bella». È opportuno ritornare alla parte barocca dove si punta su altro: «*in angusto Teatro luttuose Tragedie d'horrori, e Scene di malvagità grandiosa, con intermezi d'Imprese virtuose e buontà angeliche, opposte alle operationi diaboliche*». Qui Manzoni usa ostentatamente la tecnica dell'"anteprima", amplificando la vicenda secondo la magniloquente prospettiva secentesca, evocando persino angeli e diavoli. Così può risaltare più nettamente la differenza del suo atteggiamento di scrittore «d'oggiorno», perché la storia è sì bella, ma «certi costumi descritti [...] sono così nuovi, così strani, per non dire peggio». Chi scrive vuole porre in luce una scelta decisiva, l'adozione di una «rettorica discreta» che eviti gli eccessi, ponendosi all'opposto dello stile barocco, ricorrendo anche alla reticenza, come avviene in alcuni passi salienti del romanzo, perché appunto il «peggio» non è rappresentato dettagliatamente, ma accennato. Il problema si allarga alla cosiddetta «dicitura» che deve sostituire quella barocca. Nell'ultima parte dell'*Introduzione* Manzoni avverte i lettori, anche ironicamente, quanto abbia meditato sulla questione della lingua, quanto abbia pensato e ripensato alle proprie scelte linguistiche. Nelle poche pagine prima di iniziare a raccontare l'autore attira l'attenzione sul complesso della propria operazione narrativa. In primo luogo risalta la scelta della società secentesca come sfondo storico, ma fin dall'inizio marcata come negativa perché la mimesi parodica ha un impatto molto forte sul lettore storico, che si rendeva conto come il romanzo non volesse indorare la narrazione con scenari convenzionali ed edulcorati. Si annuncia inoltre una vicenda con grandi contrasti drammatici, anche bella e molto originale per i contenuti visto che nella parte secentesca si dichiara la condizione sociale dei protagonisti, «gente meccaniche, e di piccol' affare». Nella parte successiva chi si appresta a rifare questa storia milanese del secolo XVII esprime l'esigenza di una verità storica da verificare e comunicare; infine auspica l'adozione di una nuova lingua adatta ai lettori moderni e insieme alla novità della narrazione. Questi ultimi argomenti sono esposti in prima persona, con non pochi inserti ironici, che mirano ad attenuare il dato di fatto fondamentale, cioè l'imponente figura di un narratore onnipresente e onnisciente.

Il romanzo comincia e si svolge nelle prime pagine secondo le regole canoniche del genere che ormai aveva successo in tutta Europa.² Eppure,

² Si ricordi tuttavia che i lettori della Ventisettana non potevano contare su precedenti romanzi italiani moderni, se non sul romanzo epistolare *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo, per altro ben diverso.

quando sta per cominciare la prima scena tra don Abbondio e i bravi, proprio quando i personaggi sembrano iniziare un dialogo, si interpone una lunga digressione sulla figura dei bravi con ripetute e ampie citazioni delle gride; sono effettivamente «squarci autentici», ma con l'alibi di documentare storicamente il fenomeno s'interrompe la linea narrativa, provocando un sensibile calo di tensione drammatica. Certo si intuisce anche altro, perché l'io narrante con i suoi interventi di raccordo monta le citazioni in maniera tale che si possa cogliere una sotterranea ironia nei confronti di tante prolisse e gonfie dichiarazioni. Soltanto dopo qualche pagina si riprende la narrazione in presa diretta con la riuscitissima scena del dialogo tra don Abbondio e i due bravi, dove Manzoni esibisce tutta la sua maestria di narratore con un *climax* di batture arroganti e irridenti dei bravi e un atteggiamento sempre più pauroso e servile del curato. Soltanto alla fine del capitolo ritroveremo un dialogo simile, quando a casa don Abbondio non può trattenersi dal confidare a Perpetua l'accaduto, con un dialogo vivace, con un corredo ben orchestrato di oralità e gestualità teatrale. Manzoni offre due esempi di efficace realismo narrativo che dimostrano le sue indubbie qualità di narratore. Nel primo capitolo si ritrovano quindi alcuni passi che rientrano nella topica del romanzo, altri un po' difformi su cui occorre riflettere. Si prenda il finale dell'incontro con i bravi:

ma quelli, senza più dargli udienza, presero la strada dond'era lui venuto, e s'allontanarono, cantando una canzonaccia che non voglio trascrivere. Il povero don Abbondio rimase un momento a bocca aperta, come incantato; poi prese quella delle due stradette che conduceva a casa sua, mettendo innanzi a stento una gamba dopo l'altra, che parevano aggranchiate. Come stesse di dentro, s'intenderà meglio, quando avrem detto qualche cosa del suo naturale, e de' tempi in cui gli era toccato di vivere.

Don Abbondio (il lettore se n'è già avveduto) non era nato con un cuor di leone...

In questo brano l'io narrante interviene in prima persona quando dichiara asciuttamente che non riporterà la «canzonaccia», con sottintesa precisazione al lettore che si regolerà così anche in futuro. Diverso è l'intervento in prima persona plurale che introduce un'ampia disanima sui costumi secenteschi, una rassegna del mal governo ma anche del comportamento delle classi sociali alte e di medio livello. Ma gli interventi sono anche in funzione di un rapporto colloquiale col lettore, con qualche sentenza disseminata scaltramente qua e là: «A chi, messosi a sostener le sue ragioni contro un potente, rimaneva col capo rotto, don Abbondio sapeva trovar sempre qualche

torto; cosa non difficile, perché la ragione e il torto non si dividon mai con un taglio così netto, che ogni parte abbia soltanto dell'una o dell'altro».

Si passa quindi dal quadro generale del male presente nel mondo secentesco, con accenti decisamente severi, al ritratto psicologico di don Abbondio, con valutazioni critiche, perché il curato non si assume le sue responsabilità pastorali e mira soltanto alla sopravvivenza personale, ma anche con qualche punta ironica: «Pensino ora i miei venticinque lettori che impressione dovesse fare sull'animo del poveretto, quello che s'è raccontato». L'appello diretto ai lettori, per ironica modestia ridotti a venticinque, è anche un avvertimento importante per sottintendere che lo scrittore non aspira ad avere i numerosi lettori amanti dell'intrattenimento romanzesco, bensì un lettore pensante, disposto soprattutto a riflettere sulla scia del narratore. Nella citazione si invita a considerare anche per così dire qualche attenuante per il «poveretto». L'aggettivo si incontrerà molto spesso in tutto il romanzo. Qui viene espresso (col suffisso attenuativo) proprio dal narratore, che poco prima aveva già definito «nostro» il personaggio e poco dopo «pover'uomo». È una tecnica usuale del romanzo con cui l'autore esprime sì un giudizio negativo, come appunto nei confronti di don Abbondio, ma nello stesso tempo lo accompagna con espressioni più smorzate. Si noti che poco dopo inizia il soliloquio del curato, cioè un altro tipico elemento di una narrazione moderna, a dimostrazione che Manzoni già in questo primo capitolo utilizza le tecniche più varie del romanzo. Il monologo si giustifica per coprire il tempo fra l'incontro con i bravi e il rientro a casa, ma si risolve in un'ulteriore messa a nudo dell'egoismo e della viltà di don Abbondio:

Ragazzacci, che, per non saper che fare, s'innamorano, voglion maritarsi, e non pensano ad altro; non si fanno carico de' travagli in che mettono un povero galantuomo. Oh povero me! vedete se quelle due figuracce dovevan proprio piantarsi sulla mia strada, e prenderla con me! Che c'entro io? Son io che voglio maritarmi? Perché non son andati piuttosto a parlare... Oh vedete un poco: gran destino è il mio, che le cose a proposito mi vengan sempre in mente un momento dopo l'occasione. Se avessi pensato di suggerir loro che andassero a portar la loro imbasciata... – Ma, a questo punto, s'accorse che il pentirsi di non essere stato consigliere e cooperatore dell'iniquità era cosa troppo iniqua; e rivolse tutta la stizza de' suoi pensieri contro quell'altro che veniva così a togliergli la sua pace. Non conosceva don Rodrigo...

Con la scelta del monologo si dipana una confessione diretta del personaggio che si definisce «povero galantuomo» (riappare l'aggettivo «povero» per due volte), ma i pensieri di don Abbondio, che certo è in uno stato di

panico dopo le minacce dei bravi, sono davvero discutibili, visto che liquida come «ragazzacci» i due giovani, incolpati di essersi innamorati e di volersi sposare, fino a quasi pentirsi di non aver suggerito ai bravi di andare direttamente dai due promessi per «portar la loro imbasciata». Lo smascheramento dei segreti malvagi pensieri del personaggio è andato troppo oltre. Occorre una diversione di alleggerimento che si attua grazie alla presentazione di Perpetua, con un ritratto ironico che finisce con una battuta comica sulla sua condizione di non sposata: «per aver rifiutati tutti i partiti che le si erano offerti, come diceva lei, o per non aver mai trovato un cane che la volesse, come dicevan le sue amiche». L'espressione plebea, per di più scaricata sulle amiche, che evidentemente glielo dicono alle spalle, marca la figura di Perpetua, che partecipa al duetto finale con il padrone, anche lei ricorrendo alla reticenza per battute di basso livello. Il dialogo finisce in commedia, anzi si potrebbe quasi dire in opera buffa, visto le ultime parole che ritraggono il pauroso curato uscire di scena ordinando platealmente il silenzio alla serva: «Giunto su la soglia, si voltò indietro verso Perpetua, mise il dito sulla bocca, disse, con tono lento e solenne: “per amor del cielo!” – e disparve».

Se il romanzo continua dando spazio soprattutto all'azione, talora con andamento da commedia teatrale, come avviene nel secondo capitolo, gli interventi dell'io narrante non vengono meno, e saranno commenti più calibrati proprio sugli equilibri alterni della vicenda. Il secondo capitolo è quasi completamente costruito su dialoghi: due dialoghi tra Renzo e don Abbondio, inframezzati da quello di Renzo con Perpetua, e infine il terzetto di Renzo con Lucia ed Agnese. Il punto saliente del commento dell'io narrante arriva nel mezzo delle fantasie vendicative di Renzo che ha estorto al terrorizzato don Abbondio il nome del prepotente che vuole impedire il matrimonio; il personaggio sull'onda dell'ira comincia a fantasticare proprio «l'omicidio» di don Rodrigo: un'aggressione per «afferrarlo per il collo» e poi l'appostamento per tirargli una schioppettata. Il narratore, prima di indugiare in questi pensieri aggressivi di Renzo si rivolge ai lettori con una riflessione molto acuta: «I soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi».³ È una sentenza capitale che vale per l'intero romanzo, indiretta conferma del

³ Un lettore manzoniano, leggendo l'espressione «far torto» non può non ricordare il celebre passo finale dell'*Adelchi* quando il protagonista dice «non resta / che far torto, o patirlo». Manzoni alla fine decise di scrivere il romanzo anche per uscire dall'*impasse* di un genere tragico impraticabile per la sua visione cristiana del mondo.

ruolo dominante del narratore, che sente la necessità di ammonire il lettore sulla mancanza di responsabilità di coloro che detengono il potere: non solo commettono il male, ma possono anche “pervertire” le stesse vittime. In realtà il protagonista aveva già dato qualche prova di carattere talvolta impetuoso. Si è recato da don Abbondio vestito di gran gala da cerimonia matrimoniale, con piume colorate sul cappello e anche «col suo pugnale del manico bello, nel taschino de’ calzoni». Nel secondo colloquio con il curato, all’apice del drammatico interrogatorio, l’autore gli assegna una breve battuta e un gesto significativo: «“Penso che lo voglio saper subito, sul momento”. E, così dicendo, mise, forse senza avvedersene, la mano sul manico del coltello che gli usciva dal taschino».⁴ Conta l’inciso tra le virgole, dove l’io narrante, dopo le parole imperative del personaggio accompagnate da un gesto minaccioso, aggiunge un’osservazione dubbiosa. Ma più che fare delle ipotesi sulle vere intenzioni di Renzo (che ha pure chiuso a chiave la porta e quindi tiene prigioniero il curato), spicca l’inciso stesso: il narratore vuole mostrare come sia difficile, problematica la valutazione delle dinamiche complesse nel comportamento umano.

Si potrebbe dire che non solo don Abbondio si sta comportando senza un minimo di scrupolo pastorale, ma pure che la sua tattica dilatoria si rivela debole e controproducente. Il ricorso al latino e a espressioni come «V’è saltato il grillo di maritarvi» si possono sì spiegare come conseguenza della paura del personaggio, ma tutto l’insieme aggrava ulteriormente il giudizio morale da parte di un lettore oggettivo. L’abilità dell’autore sta anche nell’evitare il rischio di incupire troppo la scena sempre grazie ai suoi interventi, tant’è che nel finale di questo secondo dialogo parecchio drammatico avviene un notevole cambiamento di tono quando Renzo se ne va: «partì in furia, troncando così la questione, che, al pari d’una questione di letteratura o di filosofia o d’altro, avrebbe potuto durar dei secoli, giacché ognuna delle parti non faceva che replicare il suo proprio argomento». Anche il narratore tronca la scena con una svolta repentina che spiazza il lettore con un ironico diversivo sulle diatribe culturali, più specificamente letterarie e filosofiche (si badi che non è coinvolta la storia). Si tratta di tecniche di diversioni ricorrenti nel romanzo, con cui l’autore sa giostrare con molta abilità. Si veda come don Abbondio se la prende con Perpetua, in una scena comica raccontata in modo indiretto, che risulta molto efficace nella sua stringata versione, prima

⁴ Il coltello riappare anche nel terzo capitolo quando Renzo impreca contro don Rodrigo. Molto più avanti, nel capitolo XXXIV, il protagonista arriva a sfoderare il coltello quando, scambiato per untore, viene inseguito e minacciato.

con un verbo in prima persona singolare, alla fine con un verbo in prima persona plurale:

chiamava di tempo in tempo, con voce tremolante e stizzosa: «Perpetua!» La venne finalmente, con un gran cavolo sotto il braccio, e con la faccia tosta, come se nulla fosse stato. Risparmio al lettore i lamenti, le condoglianze, le accuse, le difese, i «voi sola potete aver parlato», e i «non ho parlato», tutti i pasticci in somma di quel colloquio [...] Salì poi lentamente le scale, dicendo, ogni tre scalini, «son servito»; e si mise davvero a letto, dove lo lasceremo.

Nel terzo capitolo si concentra quanto è già stato concretamente sperimentato nell'*Introduzione* e nei primi due capitoli, in sostanza il narratore coordina la vicenda con una mistione di toni drammatici e comici: da un lato il dramma dell'irruzione del male e dall'altro le scene che si evolvono in commedia. Il narratore riappare con Azzecca-garbugli, cioè con una figura comica, soprattutto quando il dottore legge le gride sul matrimonio di sorpresa e immagina che Renzo sia un bravo. Una tipica parte storico-documentaria del romanzo si mescola al comico. Azzecca-garbugli è rappresentato come un pasticcione, per di più da lui viene fuori un'idea di giustizia esattamente contraria a quella dell'autore. Ci sono due affermazioni rilevanti che riguardano l'uso delle parole: «All'avvocato bisogna raccontar le cose chiare: a noi tocca poi a imbrogliarle»; «perché, vedete, a saper ben maneggiare le gride, nessuno è reo, e nessuno è innocente». Il riso che può provocare il personaggio è quindi un riso amaro. Del resto nel raccordo tra la scena iniziale dei tre personaggi e la scena col dottore è inserita una significativa digressione sui capponi che Renzo porta con sé come primo dono:

Lascio poi pensare al lettore, come dovessero stare in viaggio quelle povere bestie, così legate e tenute per le zampe, a capo all'in giù, nella mano d'un uomo il quale, agitato da tante passioni, accompagnava col gesto i pensieri che gli passavan a tumulto per la mente. Ora stendeva il braccio per collera, ora l'alzava per disperazione, ora lo dibatteva in aria, come per minaccia, e, in tutti i modi, dava loro di fiere scosse, e faceva balzare quelle quattro teste spenzolate; le quali intanto s'ingegnavano a beccarsi l'una con l'altra, come accade troppo sovente tra compagni di sventura.

Non sorprende il comportamento di Renzo, che abbiamo già visto «infuriato» nel percorso dalla casa di don Abbondio a quella di Lucia, colpisce più l'intervento dell'io narrante che accenna alle povere bestie a testa in giù. Il riferimento potrebbe sembrare compassionevole, ma arriva la stoccata

conclusiva con una sentenza universale che riflette la visione pessimistica dell'autore.

Non mancano altri interventi di questo tipo. Quando si legge la presentazione di padre Cristoforo e in generale dell'ordine cappuccino, merita ricordare un'altra digressione: il narratore elogia il generoso attivismo di un ordine monastico che aveva acquisito autorità proprio in quel tempo (dato storicamente accertato), ma dà pure conto di certe reazioni avverse con incomprensioni e umiliazioni: «perché, non possedendo nulla, portando un abito più stranamente diverso dal comune, facendo più aperta professione d'umiltà, s'esponevan più da vicino alla venerazione e al vilipendio che queste cose possono attirare da' diversi umori, e dal diverso pensare degli uomini». Queste riflessioni diventano fondamentali nel romanzo e suggellano l'emblematica prospettiva manzoniana sulla molteplicità dell'esperienza umana e sulle ondegianti prese di posizione di singoli e gruppi. Questa affermazione influenza anche la parte finale. Prima Renzo rientra infuriato: «In questa, arrivò Renzo, ed entrando con un volto dispettoso insieme e mortificato, gettò i capponi sur una tavola; e fu questa l'ultima trista vicenda delle povere bestie, per quel giorno». L'atteggiamento di Renzo è prevedibile, ma c'è un'aggiunta realistica e anche simbolica. La precisazione sui poveri capponi è una scelta magistrale, soprattutto con l'inciso separato dalla virgola, che fa pensare alla precarietà dell'esistenza e quindi ad altre possibili tribolazioni. Renzo esce allora nella sua famosa frase: «A questo mondo c'è giustizia finalmente»; ma quando la ripete andandosene, il narratore sente il bisogno di aggiungere una chiosa: «e lo sposo se n'andò, col cuore in tempesta, ripetendo sempre quelle strane parole: "a questo mondo c'è giustizia, finalmente!" Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica». La battuta conclusiva si tiene sulla linea delle ultime un po' sconsolate valutazioni del narratore che sottolinea l'estrema difficoltà della situazione in cui si dibattono i tre "poveretti" e insinua anche il fondato sospetto dell'ingiustizia che domina i rapporti umani.

Con il quarto capitolo si verifica una frattura. Comincia un racconto nel racconto introdotto dal narratore in modo didascalico: «Ma perché si prendeva tanto pensiero di Lucia? E perché, al primo avviso, s'era mosso con tanta sollecitudine, come a una chiamata del padre provinciale? E chi era questo padre Cristoforo? – Bisogna soddisfare a tutte queste domande». Insomma, il narratore racconta poiché il lettore impone domande. Potremmo aggiungere che il lettore è mosso in primo luogo da una legittima curiosità. Il narratore deve quindi rispondere, ma rispondendo aggiunge qualcosa su cui il lettore deve riflettere. In questo caso i temi fondamentali sono il percorso spirituale di Lodovico/Cristoforo e i costumi secenteschi. Il narratore

interviene soprattutto su questi. Ad esempio, quando chiarisce che la famiglia dell'ucciso era soprattutto interessata alla vendetta: «La storia non dice che a loro dolesse molto dell'ucciso, e nemmeno che una lagrima fosse stata sparsa per lui, in tutto il parentado: dice soltanto ch'eran tutti smaniosi d'aver nell'unghie l'uccisore, o vivo o morto». Qui ritorna il narratore storico che pone in luce i deteriori costumi del Seicento. Però, quando si svolge la grande scena corale del perdono presso l'aristocratica famiglia offesa, si può mostrare come il bene possa generare il bene: «La nostra storia nota espressamente che, da quel giorno in poi, quel signore fu un po' men precipitoso, e un po' più alla mano». Il comportamento del neofrate è tale da sorprendere il fratello dell'ucciso, che pensava di trasformare il perdono in evento di ostentata pompa familiare; da allora in effetti avviene un miglioramento, però soltanto «un poco», secondo la solita discrezione del narratore, che nelle alterne vicende umane prevede anche la vittoria del bene, ma con la consapevolezza di molti limiti.

Dal quinto all'ottavo capitolo si svolge una parte molto ricca di azione, con un romanzesco distribuito con straordinaria maestria. L'introduzione e i primi quattro capitoli sono costruiti secondo tecniche diverse, molto condizionate dalla volontà prioritaria dello scrittore di ammaestrare il lettore, soprattutto all'inizio, sul tipo di romanzo che si appresta a leggere e sulle particolarità della propria scrittura narrativa e dei fini che si propone. Dal quinto capitolo si susseguono scene animate e con vari personaggi, tra cui spicca don Rodrigo, l'antagonista principale. Quando padre Cristoforo si pone in cammino per andare da lui, il narratore introduce la notizia con un'espressione che non promette nulla di positivo: «si mise subito in cammino, verso il covile della fiera che voleva provarsi d'ammansare». È un'espressione forte, a cui il narratore contrappone subito una parentesi ironica, quando chiama in causa l'anonimo che non rivela il nome del luogo e tra parentesi aggiunge che «avrebbe fatto meglio a scriverne alla buona il nome». Seguono molte notazioni dove si rileva un'amplificazione negativa: il villaggio abitato da esseri brutti e degradati, ancor peggio il cupo palazzotto, infine la scena del banchetto con personaggi sgradevoli e stupide discussioni. Non c'è una rappresentazione oggettiva; anzi il narratore interviene spesso per calcare la mano. I personaggi intorno a don Rodrigo sono uno peggiore dell'altro: il conte Attilio suo cugino è presentato come un «compagno di libertinaggio e di soverchieria»; il podestà è di fatto un subalterno di don Rodrigo, però con «sicumera» e «saccenteria»; il dottor Azzecca-garbugli «in atto d'un rispetto il più puro, il più sviscerato»; si aggiungono anche due parassiti che non sono neppur degni di avere un nome: «due convitati oscuri, de' quali la nostra storia dice soltanto che non facevano altro che

mangiare, chinare il capo, sorridere e approvare ogni cosa che dicesse un commensale, e a cui un altro non contraddicesse». Il narratore riporta una discussione su un'insulsa questione d'onore e un'altra di politica estera, con il chiaro intento di ridicolizzare tutti. Il massimo del comico si raggiunge con le parole del podestà, che esalta ovviamente lo spagnolo conte duca d'Olivares contro il cardinale Richelieu (con il nome deformato in *Riciliù*, come il Wallenstein diventa *Vagliensteino*) arrivando a dire: «e il signor cardinale di Riciliù farà un buco nell'acqua. Mi fa pur ridere quel caro signor cardinale, a voler cozzare con un conte duca, con un Olivares. Dico il vero, che vorrei rinascere di qui a dugent'anni, per sentir cosa diranno i posterì, di questa bella pretensione». Qui Manzoni si diverte molto ad appioppare al podestà questa ipotesi impossibile, ma il rinvio a duecento anni dopo coincide con l'effettiva pubblicazione del romanzo quando i lettori storici possono ormai sapere che il conflitto si risolse negativamente per la Spagna.

In mezzo a questo ambiente padre Cristoforo è ovviamente a disagio, ma deve subire. Sempre il narratore lo spiega proprio all'entrata del frate nella sala del banchetto:

L'uomo onesto in faccia al malvagio, piace generalmente (non dico a tutti) immaginarselo con la fronte alta, con lo sguardo sicuro, col petto rilevato, con lo scilinguagnolo bene sciolto. Nel fatto però, per fargli prender quell'attitudine, si richiedon molte circostanze, le quali ben di rado si riscontrano insieme. Perciò, non vi maravigliate se fra Cristoforo, col buon testimonio della sua coscienza, col sentimento fermissimo della giustizia della causa che veniva a sostenere, con un sentimento misto d'orrore e di compassione per don Rodrigo, stesse con una cert'aria di suggezione e di rispetto, alla presenza di quello stesso don Rodrigo, ch'era lì in capo di tavola, in casa sua, nel suo regno, circondato d'amici, d'omaggi, di tanti segni della sua potenza, con un viso da far morire in bocca a chi si sia una preghiera, non che un consiglio, non che una correzione, non che un rimprovero.

Si tratta di un passo importante dove si conferma il ruolo di malvagio di don Rodrigo, che appare in scena per la prima volta e a cui Manzoni non dedica nessun ritratto fisico (nel capitolo successivo sapremo indirettamente che ha meno di quarant'anni). Quindi il riferimento al viso è da segnalare perché assegna al personaggio uno sguardo dove prevale un'alterigia inattaccabile, poco propizia al tentativo del frate. Non a caso il capoverso contiene una sentenza che ridimensiona le possibili attese del lettore sull'atteggiamento di padre Cristoforo e sul risultato della sua missione. Anche la forte personalità del frate deve fare i conti con la gerarchia sociale, con il potente

aristocratico così prepotente e crudele. Non siamo in un contesto di eroi che combattono a testa alta ma in una dimensione umana dove molteplici personaggi si muovono in situazioni complicate. Questo non inficia i valori di cui padre Cristoforo è portatore, visto che nella stessa citazione si attribuisce a lui «un sentimento misto d'orrore e di compassione» proprio per don Rodrigo. Si noti il binomio che rimanda a quello aristotelico per gli effetti del tragico; per Manzoni va reinterpretato in senso cristiano: orrore per quello che don Rodrigo commette, compassione per la sua anima (questo è il primo indizio dell'interesse del frate per la salvezza del peccatore).

Anche nel capitolo VI domina l'azione diretta che dimostra il crescendo in atto del romanzesco con una serie di scene più brevi, variamente intrecciate. Nel primo quadro avviene il noto scontro tra il frate e l'aristocratico, con un variare di toni che giunge all'apice quando padre Cristoforo s'indigna così tanto da alzare la voce ed evocare persino una punizione celeste, attirandosi la rabbiosa reazione dell'altro. Quando il religioso sta per uscire dal palazzo, è avvicinato dal vecchio maggiordomo che si mostra disponibile a dare segretamente un aiuto contro i progetti maligni che si stanno discutendo e ha origliato di nascosto. Proprio su questo personaggio positivo che appare a sorpresa il narratore compie l'unica riflessione importante di questo capitolo:

Quell'uomo era stato a sentire all'uscio del suo padrone: aveva fatto bene? E fra Cristoforo faceva bene a lodarlo di ciò? Secondo le regole più comuni e men contraddette, è cosa molto brutta; ma quel caso non poteva riguardarsi come un'eccezione? E ci sono dell'eccezioni alle regole più comuni e men contraddette?

Questioni importanti; ma che il lettore risolverà da sé, se ne ha voglia. Noi non intendiamo di dar giudizi: ci basta d'aver dei fatti da raccontare.

Di fronte a una questione dove è difficile seguire le regole usuali dell'etica sui rapporti umani, l'io narrante sottolinea come al solito la problematica più complessa, senza prendere ufficialmente posizione, accampando di essere appunto il narratore. Ovviamente anche queste parole sono un avvertimento al lettore, che deve riflettere su una vicenda sfaccettata, deve saper individuare le diverse sfumature allargando la prospettiva e approfondendo la sua analisi (forse intuendo che la provvidenza ha mosso le fila).

Una cesura evidenziata dal narratore («Intanto, nella casetta di Lucia, erano stati messi in campo e ventilati disegni, de' quali ci conviene informare il lettore») introduce alla seconda parte del capitolo, che prevede nel giro di poche pagine quattro quadri distribuiti a chiasmo: la proposta del

matrimonio di sorpresa da parte di Agnese, la visita di Renzo alla famiglia di Tonio (un notevole spaccato di povera mensa familiare), il dialogo all'osteria di Renzo e Tonio, ancora le discussioni dei soliti tre sul progetto del matrimonio di sorpresa. Non ci sono interventi del narratore, ma qualche passaggio ci riporta all'intervento precedente, dove si commentava il comportamento del maggiordomo. Quando Renzo chiede a Tonio che cosa dirà a casa sul progetto del matrimonio di sorpresa, l'amico non esita a spiattellare che racconta bugie alla moglie e non poche: «Di bugie, sono in debito io con mia moglie, e tanto tanto, che non so se arriverò mai a saldare il conto. Qualche pastocchia la troverò, da metterle il cuore in pace». La cosa non si ferma a questa tranquilla confessione di un'abitudine non commendevole, ma è ripetuta poco dopo quando si arriva a precisare che i due escono dall'osteria: «Tonio avviandosi a casa, e studiando la fandonia che racconterebbe alle donne, e Renzo, a render conto de' concerti presi». Però per Renzo (e per Agnese) la questione è più difficile perché i ragionamenti della dubbiosa Lucia non fanno una grinza: alla madre «andava opponendo a ogni ragione, or l'una, or l'altra parte del suo dilemma: o la cosa è cattiva, e non bisogna farla; o non è, e perché non dirla al padre Cristoforo?»; con Renzo è più patetica, sconsolatamente nel giusto «“Io non so che rispondere a queste vostre ragioni,” diceva: “ma vedo che, per far questa cosa, come dite voi, bisogna andar avanti a furia di sotterfugi, di bugie, di finzioni”». Il rapporto tra queste affermazioni e le riflessioni perplesse dell'io narrante sul comportamento del maggiordomo sono evidenti. Quella di Tonio può essere considerata una colpa veniale, ma la resistenza di Lucia rimanda a un'azione colpevole degli altri due che la inducono a essere complice.

Quando i personaggi cominciano concretamente ad agire ritorna la parola diretta dell'io narrante dal momento che da una parte è in corso un'azione del tutto delittuosa, cioè il progetto del rapimento della giovane, dall'altra è un'iniziativa singolare e discutibile, con una Lucia molto dubbiosa e renitente. Il dato di partenza è l'affermazione basilare di padre Cristoforo rivolto all'arrabbiato Renzo: «se il potente che vuol commettere l'ingiustizia fosse sempre obbligato a dir le sue ragioni, le cose non anderebbero come vanno». Come ripete poco dopo ancora lo stesso frate: «Le parole dell'iniquo che è forte, penetrano e sfuggono». Per questo all'io narrante tocca vieppiù smascherare e spiegare che le azioni malvage possono essere cattive consigliere, come avviene quando i tre rimangono soli e Renzo si scatena minacciando aggressioni omicide. Allora l'intervento del narratore è indispensabile e anche più articolato:

In mezzo a quella sua gran collera, aveva Renzo pensato di che profitto poteva esser per lui lo spavento di Lucia? E non aveva adoperato un po' d'artificio a farlo crescere, per farlo fruttare? Il nostro autore protesta di non ne saper nulla; e io credo che nemmeno Renzo non lo sapesse bene. Il fatto sta ch'era realmente infuriato contro don Rodrigo, e che bramava ardentemente il consenso di Lucia; e quando due forti passioni schiamazzano insieme nel cuor d'un uomo, nessuno, neppure il paziente, può sempre distinguere chiaramente una voce dall'altra, e dir con sicurezza qual sia quella che predomini.

Si insiste ancora sul fatto che la mente umana insomma è complicata⁵ e quindi il narratore afferma di non poter prendere una posizione netta e sicura. Ma il lettore sa che nel romanzo c'è molta psicologia e anche di ben alto livello. Il narratore in realtà mostra sempre un'acuta capacità nell'indagare l'interiorità del personaggio, ma preferisce, quando il caso diventa troppo sottile e incerto, suggerire qualche ipotesi. Si veda il passaggio parallelo a questo appena citato, ma più breve, dedicato a Lucia: «Qui l'autore confessa di non sapere un'altra cosa: se Lucia fosse, in tutto e per tutto, malcontenta d'essere stata spinta ad acconsentire. Noi lasciamo, come lui, la cosa in dubbio». Il narratore, soprattutto per i due protagonisti, a cui realisticamente non può conferire una consapevolezza psicologica troppo elevata visto che sono due umili del Seicento, preferisce proporre riflessioni generali. Si veda la sentenza più semplice esposta per il dodicenne Menico, quando Agnese, affidandogli l'incarico di recarsi da padre Cristoforo, lo esorta a non fare il suo solito gioco: «Bisogna saper che Menico era bravissimo per fare a rimbalzello; e si sa che tutti, grandi e piccoli, facciam volentieri le cose alle quali abbiamo abilità: non dico quelle sole».

Un'ulteriore conferma della forte presenza di notazioni psicologiche viene poco dopo con un intermezzo dedicato a don Rodrigo, introdotto da una delle solite intromissioni dell'io narrante, quando i bravi cominciano a fare sopralluoghi nel paese in vista del rapimento: «Convien però che il lettore sappia qualcosa di più preciso, intorno a que' ronzatori misteriosi: e, per informarlo di tutto, dobbiam tornare un passo indietro, e ritrovar don Rodrigo, che abbiám lasciato ieri, solo in una sala del suo palazzotto, al partir del padre Cristoforo». Converte in queste analisi la descrizione del suo risentimento per le parole del frate e la necessità di rispondere

⁵ Si ricordi che l'autore crea un neologismo definendo il cuore un «guazzabuglio» (X, 65), e parla dei «misteri del cuore umano» persino per una scelta difficile del cardinal Federico (XXXII, 14).

all'ironia del cugino conte Attilio, che lo pungola sulla scommessa a proposito di Lucia. Merita attenzione in particolare la messa in scena del cugino che lo irride, imitando addirittura un'ipotetica predica del frate che si potrebbe in futuro vantare di aver indotto don Rodrigo al pentimento religioso:

«Mi par di sentirlo». E qui, parlando col naso, accompagnando le parole con gesti caricati, continuò, in tono di predica: «in una parte di questo mondo, che, per degni rispetti, non nomino, viveva, uditori carissimi, e vive tuttavia, un cavaliere scapestrato, amico più delle femmine, che degli uomini dabbene, il quale, avvezzo a far d'ogni erba un fascio, aveva messo gli occhi...»

Anche qui un gioco di parole travisate che denuncia una brutta degradazione, secondo una volontà autorale di marcare molto negativamente i due personaggi aristocratici. Non mancano neppure riferimenti al progetto criminale con varie discussioni sulle tattiche brutali da utilizzare, ma poi interviene l'io narrante per bollare inesorabilmente don Rodrigo e il Griso, il suo braccio violento: «Noi tralasciamo di riferir que' concerti, perché, come il lettore vedrà, non son necessari all'intelligenza della storia; e siam contenti anche noi di non doverlo trattener più lungamente a sentir parlamentare que' due fastidiosi ribaldi». Come in altre occasioni il narratore si ritrae di fronte agli eccessi del male, che esiste e va rappresentato, ma senza nessuna insistenza, per evitare ogni rischio di attrazione morbosa da parte di qualche lettore moderno. In altri casi, quando si disapprova più genericamente un evento, il giudizio è forse meno duro ma altrettanto tagliente: si vede l'inserito notevole dell'oste, il primo che sostiene di trattare tutti allo stesso modo, anche se dà più notizie ai bravi travestiti da comuni avventori che a Renzo stesso. Così arriva il giudizio ironicamente sferzante dell'io narrante che può distaccarsi dall'anonimo:

Il nostro autore, osservando al diverso modo che teneva costui nel soddisfare alle domande, dice ch'era un uomo così fatto, che, in tutti i suoi discorsi, faceva professione d'esser molto amico de' galantuomini in generale; ma, in atto pratico, usava molto maggior compiacenza con quelli che avessero riputazione o sembianza di birboni. Che carattere singolare! eh?

Abbiamo già incontrato l'espressione «soddisfare alle domande» nel capitolo IV. Questa espressione e altre simili si ripetono quando avvengono o stanno per avvenire episodi meritevoli di spiegazione a livello di trama, ma anche di valutazioni di altro livello, contenendo riferimenti all'interpretazione

dei fatti secondo una prospettiva talora più chiara, talora ancora problematica, suggerita dal punto di vista autoriale.

Tanto più questi interventi si rendono indispensabili in un capitolo ricco di azione come l'ottavo, quando dovrebbero realizzarsi due progetti che non appartengono al bene, cioè il matrimonio di sorpresa, che potrebbe avere delle scusanti, e il rapimento di Lucia che rientra pienamente nella «triste scienza del male». Il matrimonio di sorpresa fallisce per la repentina reazione di don Abbondio e l'incapacità di Lucia di sostenere una parte di cui non è convinta. Si tratta di una scena di violenza contenuta, ma sempre di violenza che viene efficacemente descritta nei dettagli, nella successione dei gesti di tutti e cinque gli attori. Ma giusto al culmine della baraonda, l'io narrante s'interpone cogliendo la vera sostanza dell'accaduto e le autentiche responsabilità:

In mezzo a questo serra serra, non possiam lasciar di fermarci un momento a fare una riflessione. Renzo, che strepitava di notte in casa altrui, che vi s'era introdotto di soppiatto, e teneva il padrone stesso assediato in una stanza, ha tutta l'apparenza d'un oppressore; eppure, alla fin de' fatti, era l'oppresso. Don Abbondio, sorpreso, messo in fuga, spaventato, mentre attendeva tranquillamente a' fatti suoi, parrebbe la vittima; eppure, in realtà, era lui che faceva un sopruso. Così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo.

Questa è una delle riflessioni chiave del romanzo, dove si afferma da un lato un chiaro sistema di valori, ma anche la responsabilità individuale di chi non li rispetta provocando a sua volta una reazione negativa a catena, dall'altro l'ironia serve per attualizzare il discorso e riportare il romanzo storico all'età contemporanea. Ma l'abilità dell'autore sta anche nell'incrociare il dramma con la commedia, sicché il narratore rientra in scena per ricordare l'azione dei tre "poveretti" con l'azione criminale dei bravi, che continuano a giocare con la finzione: tre all'osteria, il Griso che si traveste addirittura da pellegrino con tanto di mantello con conchiglie (il «sanrocchino») e pure il bastone. L'io narrante tiene attentamente sotto controllo le varie scene, da quelle dei bravi a quella più semplice di Agnese che distrae Perpetua: «Lasciamoli andare, e torniamo un passo indietro a prendere Agnese e Perpetua, che abbiám lasciate in una certa stradetta». Un raccordo neutro che però introduce anche l'entrata in scena di una folla di paesani, una folla ridotta ma la prima del romanzo; gli abitanti del paese accorrono alle scampanate del sacrestano e poi si perdono in varie voci, chiacchiere e travisamenti sull'accaduto. La verità invece la conoscono soltanto i tre in fuga a cui Menico ha

riferito la raccomandazione di padre Cristoforo e poi la sua brutta avventura quando ha cercato di entrare in casa. Persino il frate guardiano non vuole lasciarli entrare in convento e soltanto una pensata di padre Cristoforo lo persuade: è la famosa battuta «*Omnia munda mundis*» che il frate pronuncia dimenticandosi che il guardiano neppure capisce perché ignora il latino:

Ma una tale dimenticanza fu appunto quella che fece l'effetto. Se il padre si fosse messo a questionare con ragioni, a fra Fazio non sarebbero mancate altre ragioni da opporre; e sa il cielo quando e come la cosa sarebbe finita. Ma, al sentir quelle parole gravide d'un senso misterioso, e proferite così risolutamente, gli parve che in quelle dovesse contenersi la soluzione di tutti i suoi dubbi. S'acquietò, e disse: «basta! lei ne sa più di me.»

Le sue parole sono incomprensibili per il destinatario, ma la loro forza intrinseca e la forza carismatica di padre Cristoforo hanno il sopravvento.

La lotta per il bene da parte del frate va incontro ad alti e bassi. Non è riuscito a persuadere don Rodrigo, ma è riuscito a contrastare il suo criminale progetto e può organizzare la fuga dei tre. Il narratore elogia le sue qualità ricordando anche la sua fama di santo: «Chi domandasse come fra Cristoforo avesse così subito a sua disposizione que' mezzi di trasporto, per acqua e per terra, farebbe vedere di non conoscere qual fosse il potere d'un cappuccino tenuto in concetto di santo». All'interno del romanzo il frate rimane davvero un alto modello di santità. Uno dei passi più intensi di questo capitolo è dominato proprio da lui che conduce i tre personaggi a pregare in chiesa, dicendo anche: «noi vi preghiamo ancora per quel poveretto che ci ha condotti a questo passo». È un momento di intensa commozione che coinvolge tutti, anche il preoccupato padre guardiano. Il frate si spinge a formulare un presagio al momento dei saluti: «il cuor mi dice che ci rivedremo presto». Ma il lettore è subito messo in guardia dal narratore che invece malinconicamente deve ammettere: «Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto». In effetti le vicende andranno in modo ben diverso dall'augurio del frate. Il narratore deve chiudere questa prima sequenza di capitoli insinuando qualche ipotesi negativa (perché ogni trama prevede più imprevisti), ma anche esaltando due personaggi, padre Cristoforo e soprattutto Lucia, che acquista in queste ultime pagine un rilievo superiore. Prima si dice del suo tremore: «si pentiva d'essere andata troppo avanti, e, tra tante cagioni di tremare, tremava anche per quel pudore che non nasce dalla trista scienza del male, per quel pudore che ignora sé stesso, somigliante alla paura del fanciullo, che trema nelle tenebre, senza saper

di che». Poi anche lei tace con il frate sul tentativo fallito del matrimonio: «Nessuno lo disingannò, nemmeno Lucia, la quale però sentiva un rimorso segreto d'una tale dissimulazione, con un tal uomo; ma era la notte degl'imbrogli e de' sotterfugi». Lucia avrà ben altre difficoltà da superare, ma dimostra già una maggiore consapevolezza rispetto agli altri personaggi della sua stessa condizione sociale. Queste focalizzazioni sulla sua figura sono anticipazioni del grande brano dell'«Addio, monti», quando il narratore la ritrae sulla barca con la fronte piegata sul braccio, segretamente piangente. Alla fine del celebre passo il narratore chiude il capitolo con una breve notazione: «Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia, e poco diversi i pensieri degli altri due pellegrini, mentre la barca gli andava avvicinando alla riva destra dell'Adda». Non esiste un problema di verosimiglianza realistica per cui Lucia non sarebbe in grado di pensare a questi livelli. La precisazione del narratore ha due scopi: focalizzare l'attenzione del lettore soprattutto su questo personaggio femminile che si eleva al di sopra degli altri, che sono comunque menzionati, e nello stesso tempo riportare ancora una volta l'attenzione sul narratore, che può così abbandonarsi ed elaborare liberamente, in un romanzo storico rivolto a lettori moderni, un passo lirico di alto valore estetico.⁶

⁶ Per questo studio si è tenuto conto soprattutto dei seguenti saggi critici: E. RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, il Mulino, Bologna 1990; M. BARENGHI, *Ragionare alla carlona. Studi sui 'Promessi sposi'*, Marcos y Marcos, Milano 1994; S.S. NIGRO, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Einaudi, Torino 1996; V. DI BENEDETTO, *Guida ai Promessi sposi*, Rizzoli, Milano 1999; D. BROGI, *Il genere proscritto. Manzoni e la scelta del romanzo*, Giardini, Pisa 2005; P. FRARE, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Olschki, Firenze 2006; F. SUITNER, *I Promessi Sposi, un'idea di romanzo*, Carocci, Roma 2012; P. FRARE, *Leggere I promessi sposi*, il Mulino, Bologna 2016; G. POLIMENI, *Il filo della voce. Indagini sul pensiero linguistico di Manzoni e sui «Promessi sposi»*, FrancoAngeli, Milano 2020.

Duccio Tongiorgi

«PER ALTRE OCCASIONI SIMILI»:
ECHI DELLA RIVOLUZIONE FRANCESE NELLA STRATIGRAFIA
DEI *PROMESSI SPOSI*

Riassunto. In questo saggio si analizzano quei luoghi dei *Promessi sposi* in cui affiorano riferimenti, più o meno espliciti, alle vicende politiche legate alla Rivoluzione Francese. La sofferta e contraddittoria riflessione sul fenomeno rivoluzionario, che notoriamente avrebbe accompagnato Manzoni fino agli ultimi mesi della sua vita, fa qui da sfondo ad una lettura del romanzo, nella sua complessa stratigrafia compositiva.

Parole chiave. Manzoni, Promessi sposi, Rivoluzione Francese

Abstract. This essay analyses the places in *The Betrothed* where more or less explicit references to the political events of the French Revolution appear. The painful and contradictory reflection on the revolutionary phenomenon that, as is well known, accompanied Manzoni until the last months of his life, is here the background for a reading of the novel in its complex compositional stratigraphy.

Keywords. Manzoni, Promessi sposi, French Revolution

Conosco però abbastanza l'umiltà di Rosmini, per sottomettergli, senza timore di parer temerario, una riflessione che m'hanno fatto nascere le parole: «Dai collegi uscì la rivoluzione». Non sarebbe uscita anche in buona parte dall'Università, ch'era la rivale dei collegi? E gli orrori della rivoluzione non son venuti in gran parte dalle passioni del popolo? le quali non so se si possano, almeno in tutto, riferire, come a cagione, all'influenza delle persone educate. L'orgoglio si fa razionalista, anche senza maestri.¹

È una lettera tarda, addirittura del 28 febbraio 1843. Manzoni, cui Rosmini aveva dato da leggere il manoscritto del suo *Razionalismo che tenta*

¹ A. MANZONI-A. ROSMINI, *Carteggio*, premessa di G. Rumi, introduzione di L. Malusa, testi a cura di P. De Lucia, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2003, p. 71.

di insinuarsi nelle scuole teologiche, non riusciva a consentire con una battuta forse troppo “leggera” del suo interlocutore: «dai collegi uscì la rivoluzione». Che cosa intendeva con quest’affermazione? Manzoni sapeva benissimo, per esperienza diretta, che il sistema dell’istruzione collegiale di Antico Regime era complesso, e che la pedagogia, poniamo, dei Somaschi non poteva essere confusa con quella dei Gesuiti, al centro dell’attenzione di Rosmini, né, tanto meno, con gli insegnamenti, centralizzati e statali, offerti nelle università pubbliche. La responsabilità dei letterati gli era naturalmente ben chiara, aveva speso un intero romanzo ad interrogarsi sul punto. Ma non ammetteva semplificazioni, non più, almeno. Era da tempo persuaso – e la scrittura del romanzo lo aveva aiutato a mettere a fuoco il problema – che i meccanismi di coercizione psicologica fanno aggio anche sulla vanità dei depositari di un sapere provvisorio, banalizzante nell’arroganza della certezza, che non è affatto prerogativa esclusiva dei colti e delle accademie.

Ma se ho citato questa lettera rivolta a Rosmini è perché non riesco a leggerla senza pensare proprio ad un passo del *Fermo e Lucia*, che poi, e non ci sorprende, era caduto nella redazione definitiva. Quello in cui Manzoni comincia a raccontare le ragioni sottese alle crisi che avrebbe portato alla penuria della farina e poi alla rivolta di Milano. «Era quello il secondo anno di scarso raccolto»: ² si dice infatti, con tipica movenza narrativa. Gli aspetti più drammatici della crisi – questa la nota tesi di Manzoni – si potevano prevenire, ma quel che era possibile e anzi necessario fare non fu fatto. Qui la responsabilità è, certo, attribuita a una classe politica impreparata e corrotta. Ma a Manzoni non sfuggiva il ruolo di quanti avevano il dominio della parola, e lo avevano sfruttato per condizionare i comportamenti della massa, aizzata, si dice, da una voce che si era appunto alzata «dalle cattedre»: Rosmini avrebbe forse approvato questo passaggio, che ovviamente non poté leggere. Il palese anacronismo manzoniano, se si pensa ad un contesto primo seicentesco, evidentemente ci costringe a spostare l’ottica proprio verso l’ultimo scorcio del secolo diciottesimo: una stagione nella quale non pochi “cattivi maestri” (a Manzoni bastava pensare al caso pavese, che ben conosceva) avevano concionato nelle aule universitarie. È comunque un passo problematico anche se proviamo a interpretarlo, come in certa misura almeno è giusto fare, in senso metaforico. Ci sono uomini – scrive Manzoni – che

² A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S.S. Nigro, Mondadori, Milano 2002 (d’ora in poi FeL), III, v, p. 499.

al momento del serra serra escono in campo a sentenziare furiosamente, cominciano a pensare con la voce e studiano dalla cattedra, [...] ripetono, in un linguaggio meno incolto e più strano i giudizi storti le idee appassionate del popolo, e diffondono ed accrescono la stortura e la passione, si oppongono ferocemente a tutti quei raziocinj che potrebbero illuminare l'opinione dell'universale sulla natura e sulla misura del male, ricondurre gli spiriti ad una riflessione più tranquilla, e stornare quelle risoluzioni che lo peggiorano: e infervorati in queste degne imprese, non si spaventano col pensiero della loro ignoranza; anzi ne cavano argomento di gloria, e di fiducia; e a tutte le obiezioni, (o alla metà delle obiezioni perché di rado lasciano terminare una frase ad un galantuomo) rispondono con quell'inverecondo sproposito: "noi non vogliamo teorie"; non riflettendo nemmeno che quelle che essi sputano tutto il dì sono pur teorie, diverse da quelle dei loro avversarj, in ciò soltanto che non sono fondate sulla cognizione, o almeno sulla ricerca dei fatti.³

Si tratta di uno dei molti luoghi nei quali Manzoni studia la psicologia delle masse, prima e durante lo scoppio della rivolta.⁴ In questo caso Fermo è entrato da poco in una Milano sconvolta dalla furia popolare. Appena prima lo avevamo accompagnato mentre si dirigeva, giusto l'ordine che gli aveva dato Padre Cristoforo, al convento dei Cappuccini. Ancora non aveva percepito il "vortice" prodotto dalla folla, ancora non si era buttato nel mucchio:

ad ogni passo vedeva egli arrivare nuova gente alla rinfusa; altri trionfante e carico delle spoglie, altri che quatto quatto si ritirava dal tumulto. Dove sorge ora quel bel palazzo con una ampia loggia v'era allora, e v'era ancora non son molti anni, una piazzetta, e in fondo ad essa la chiesa dei cappuccini, e la porta del convento: noi facciamo i nostri complimenti a quei lettori i quali non hanno veduto niente di tutto questo; ciò vuol dire che son molto giovani; ed essendo al mondo da poco tempo avranno fatto anche poche minchionerie.⁵

³ Ivi, III, v, pp. 503-504.

⁴ «Parole» quelle manzoniane, «che sembrano anticipare la *Psicologia delle folle* di Gustave Le Bon (1895), ma fanno pensare anche alle *Riflessioni sulle false notizie di guerra* di Marc Bloch (1921)» (G. SIGNOROTTO, *Prefazione*, in A. MANZONI, *La peste a Milano*, Garzanti, Milano 2020, pp. 14-15). Sul tema della «tirannia dell'opinione» suggerisce ora piste di indagini interessanti G. GASPARI, «Una rivoluzione di popolo». *Manzoni e il Risorgimento*, in «Il Risorgimento», LXX, 2, 2023, p. 153.

⁵ FeL, III, v, p. 498.

La riscrittura che porta ai *Promessi sposi* procede, secondo una direzione ben nota, per via di levare e abolisce, tra l'altro, quel sostantivo plurale, «minchionerie»: termine ben attestato nella prima redazione (ma solo in questa), in specie per contrassegnare i comportamenti inconsapevolmente goffi di Fermo, e socialmente (per lui) pericolosi, durante gli avvenimenti milanesi.⁶ Nei *Promessi sposi* il tempo è invece quello delle «corbellerie»:⁷ un sostantivo meno volgare, e che Manzoni sentiva evidentemente più lontano da contaminazioni lombarde. In ogni caso, non è dato dubitare del riferimento: la parodia della rivoluzione, la jacquerie senza speranza e senza progetto che ha il respiro di poche ore di sfrenata licenza, assume rilievo sullo sfondo della tragedia vera, quella vissuta negli anni recenti: il convitato di pietra di questi capitoli, e non solo di questi. Una presenza che affiora continuamente nel romanzo, direttamente o per allusioni, che qui si proveranno, almeno in alcuni casi particolarmente significativi, a riconoscere.

Fatto sta che Fermo segue la folla decisa a saccheggiare ancora un forno, al Cordusio stavolta, dove si diceva vi fosse «un altro grande ammasso di pane e di farina». È tutt'altro che sgomento di fronte alla violenza, anzi «partecipa» «dell'ebbrezza comune» e anche se non «attizza la fiamma» quasi la «contempla con diletto».⁸ Mentre Renzo, lo ricordo, sarà travolto dalla fiumana, della quale comunque istintivamente diffida. Entrambi i personaggi, in compenso, capitano proprio in Piazza Mercanti, dove qualcuno rivolge lo sguardo ad una statua, quella di Filippo II, il potente di un tempo tutto sommato vicino, eppure già quasi transitato nel nulla di un mito senza contorni.

Mentre si passava accanto alla loggia che tiene il lungo della piazza, una mano si alzò sopra le teste della turba e si rivolse verso una statua colossale che occupava una nicchia or vuota nella parte più apparente della loggia, e una voce gridò nello stesso tempo: «quello era un re! un re che rendeva giustizia pronta, e faceva impiccare i tiranni e i cabaloni». «Viva! viva!» rispose uno stormo di voci. Non è però da credere che tutti quei gridatori sapessero bene a chi, e perché applaudivano; l'unica idea distinta che ne avevano era di un re morto.⁹

⁶ *Minciun* è ben attestato nel vocabolario del Cherubini, anche se si tratta di un termine largamente utilizzato – nel suo corrispettivo regionale – in Toscana.

⁷ A. MANZONI, *I Promessi Sposi. Storia della colonna infame*, edizione a cura di A. Stella e C. Repposi, Einaudi, Torino 1995 (d'ora in poi PS), XI, p. 179.

⁸ FeL, III, VI, p. 524.

⁹ Ivi, pp. 524-24.

Sotto la statua scolpita nel 1611 da Andrea Biffi un'iscrizione non lasciava dubbi sulla qualità morale del ritrattato: *simulacrum iustitiae*.¹⁰ I manifestanti, senza conoscere il latino, intimoriti, percepivano che si trattava di un giusto. Agli occhi di un popolo regredito alla sua dimensione animalesca («uno stormo di voci») quell'immagine del potere assume le vesti improbabili di un garante dei deboli. È l'ennesimo imbroglio, l'ennesimo gioco delle parti recitato nella medesima commedia. Sono gli stessi applausi («Zitti! zitti! è Ferrer! non vedete la livrea? è un galantuomo! amico della povera gente: eccolo! eccolo! ecco mette la testa allo sportello! è egli. Viva Ferrer! Viva Ferrer!»)¹¹ che sosterranno appena dopo il «gran cancelliere» intento a salvare il vicario. Un'altra delle tremende incomprendimenti del popolo, degli umili che cercano disperatamente negli uomini delle istituzioni uno che sia dalla loro parte.¹²

Ancor più tragicamente grottesca è dunque la narrazione delle vicende successive della statua: che – lo ricordo – a partire dal 1797 ebbe traversie a non finire, subendo mutilazioni ingiuriose: la testa di Filippo fu tolta dal tronco, che rimase così provvisoriamente decollato. Donato Carabelli, artista ticinese già attivo nel cantiere della Fabbrica del Duomo, fu chiamato (dopo aver vinto quello che noi oggi chiamiamo un bando pubblico) a sostituire quell'imbarazzante simbolo dell'antico assolutismo. Scolpì dunque una testa di Bruto, il secondo, il cesaricida, il terrore di ogni tiranno. In pompa magna, il 9 luglio 1797, primo giorno della neonata Repubblica Cisalpina, la nuova statua, costituita dal tronco di Filippo e dalla testa di Bruto, fu presentata alla folla acclamante. In molti ironizzarono su questa scissione, oggi diremmo, di natura schizofrenica, della statua: busto regale, testa del tirannicida. Circolarono versi e persino un dialoghetto «lepido critico-ameno», dal titolo gustoso: *La famosa contesa tra il Busto e la Testa della statua di Bruto in addietro di Filippo II Re di Spagna collocata nella Piazza de' Mercanti accomodata dall'Uomo di Pietra*, apparsa, senza note tipografiche, in quello stesso 1798. Manzoni sapeva tutto questo, e conosceva anche le vicende successive della statua. Che fu definitivamente abbattuta e poi gettata nei navigli dagli Austro-Russi che si ripresero

¹⁰ *Quadro storico di Milano antico e moderno preceduto da un compendio degli avvenimenti più rimarcabili [...] e altre utili, ed indispensabili notizie*, Pulini, Milano 1802, p. 129.

¹¹ FeL, III, VI, p. 530.

¹² Difficile consentire sul punto con un recente commento che giudica il passo del *Fermo* appena citato «ideologicamente illeggibile»: non è così sorprendente che popolo manzoniano sia confuso e scambi il potente con il giusto (A. MANZONI, *I Promessi sposi. Storia della colonna infame*, edizione diretta da F. de Cristofaro, Rizzoli, Milano 2014, p. 431).

provvisoriamente Milano: i quali, con tutta evidenza, riconobbero Bruto ma non seppero valorizzare, in chiave aristocratica, quel che restava del povero Filippo. Così continua il narratore del *Fermo*:

Il pezzo di marmo che ricevette quell'applauso era niente meno che una statua di Don Filippo II, la quale durò in quella nicchia, ancora centosettant'anni circa, dipoi fu trasformata alla meglio in un Marco Bruto, e finalmente smozzicata e ridotta ad un torso informe che fu strascinato e gittato non so dove: e avrebbe pur meritato d'esser conservato pel suo destino singolare di aver rappresentato due personaggi, il nome dei quali fa nascer tosto idee disparatissime, e che pure ebbero più punti di rassomiglianza che non appaja a prima vista. Tutti e due gravi e rigidi sermonatori l'uno di filosofia, l'altro di religione, tutti e due commisero senza rimorso, con giattanza, di quelle azioni che la morale comune, e il senso universale della umanità abborre; tutti e due credettero che nel loro caso una ragione profonda, un intento di perfezione rendesse virtù ciò che è comunemente delitto. Tutti e due con una opposizione ardente e attiva, hanno promosse, rafforzate, estese le cose che volevano impedire ed estinguere nei loro cominciamenti; e tutti e due hanno avuti in vita e dopo morte fautori che hanno approvata la loro condotta, gli hanno lodati d'aver fatti mali infiniti per ottenere il contrario dei loro fini. Tutti e due si sono immaginati che la maggioranza dei loro contemporanei avrebbe secondate con gran favore le loro intenzioni, e tutti e due si maravigliarono con indignazione di trovare avversione, resistenza da tutte le parti. Tutti e due sono stati in diverse epoche tenuti in gran venerazione, e in quelle epoche non era un viver lieto. Preghiamo il cielo, che quando hanno da nascere uomini di quel carattere, si trovino collocati in una condizione dove abbiano da faticare assiduamente per vivere, che al più possano dissertare in un picciolo crocchio, e che non giungano mai a far cose per cui debbano avere statue dopo la morte.¹³

Una sorta di cortocircuito, una convergenza dei diversi e simmetrici integralismi che contamina, come un cancro, e ben oltre le oscure pratiche dei leader contrapposti, l'intera società; del resto, quell'auspicio finale, quella speranza che nessuno di costoro, rivoluzionario o aristocratico che sia, possa «dissertare» se non in piccoli crocchi, pare trovare un'eco

¹³ FeL, III, VI, pp. 524-526. Sul passo, utili le considerazioni di L. BADINI CONFALONIERI, *Immagini di Robespierre negli scritti di Manzoni*, in «Intersezioni», XIV, 1994, p. 425 (un saggio che però non tocca, in altri luoghi, il romanzo); e di A. DI FAZIO, *Emblema di un'emozione. L'agente storico della Rivoluzione in Alessandro Manzoni*, in «La modernità letteraria», 11, 2018, pp. 31-32.

testuale nel romanzo, se è vero che anche il comizio di Fermo alla piazza in rivolta sembra anticipare quasi alla lettera, nella minimale essenzialità del programma politico, certi passi dell'arringa contro i fornai recitata dai soddisfatti e ben nutriti commensali della cena in casa di Don Rodrigo nel quinto capitolo dei *Promessi sposi*:

e condurli alle case di quei tiranni, loro signori li conosceranno meglio di me, e farli metter tutti allo scuro, e far loro un buon processo, e giustizia sommaria.¹⁴

– Non c'è carestia, – diceva uno: – sono gli incettatori...

– E i fornai, – diceva un altro: – che nascondono il grano. Impiccarli.

– Appunto; impiccarli, senza misericordia.

– De' buoni processi, – gridava il podestà.

– Che processi? – gridava più forte il conte Attilio: – giustizia sommaria.¹⁵

I lettori della Quarantana avrebbero potuto poi vedere l'immagine dei rivoltosi, quasi intimoriti alla vista di Filippo, in una vignetta disegnata da Federico Moja, collaboratore di Francesco Gonin nell'operoso cantiere dell'edizione illustrata. Precise, sul punto, le indicazioni 'scenografiche' che l'autore volle suggerire all'artista:

La piazza de' Mercanti, da un punto di vista dove si veda l'arco che mette nella *contrada de' fustagnai*, e il *Collegio de' Dottori* scorciato il meno possibile, e in modo che si distingua la statua di Filippo II. Folla da un capo all'altro; tra quelli che passan davanti alla statua, molti che sono voltati in su, a guardarla. Renzo alla coda.¹⁶

Tutti i rivoltosi guardano in alto, non più per acclamare, come nel *Fermo*, ma piuttosto ormai solo intimoriti dal potente che sembra minacciarli:

dalla piazza, era già entrato nella strada corta e stretta di Pescheria vecchia, e di là, per quell'arco a sbieco, nella piazza de' Mercanti. E lì eran ben pochi quelli che, nel passar davanti alla nicchia che taglia il mezzo della loggia dell'edificio chiamato allora il collegio de' dottori, non dessero un'occhiatina

¹⁴ Fel, III, VII, p. 546.

¹⁵ PS, V, p. 75.

¹⁶ A. MANZONI, *I Promessi sposi*, saggio introduttivo, testo critico e commento di S.S. Nigro, Mondadori, Milano 2002, p. 890.

alla grande statua che vi campeggiava, a quel viso serio, burbero, accipigliato, e non dico abbastanza, di don Filippo II, che, anche dal marmo, imponeva un non so che di rispetto, e, con quel braccio teso, pareva che fosse lì per dire: ora vengo io, marmaglia.

Quella statua non c'è più, per un caso singolare. Circa cento settant'anni dopo quello che stiam raccontando, un giorno le fu cambiata la testa, le fu levato di mano lo scettro, e sostituito a questo un pugnale; e alla statua fu messo nome Marco Bruto. Così accomodata stette forse un par d'anni; ma, una mattina, certuni che non avevan simpatia con Marco Bruto, anzi dovevano avere con lui una ruggine segreta, gettarono una fune intorno alla statua, la tirarono giù, le fecero cento angherie; e, mutilata e ridotta a un torso informe, la strascicarono, con gli occhi in fuori, e con le lingue fuori, per le strade, e, quando furono stracchi bene, la ruzzolarono non so dove. Chi l'avesse detto a Andrea Biffi, quando la scolpiva!¹⁷

E al solito i *Promessi sposi* sembrano guadagnare in icasticità e straordinaria ironia quel che perdono in chiarezza e forse anche in coraggio ideologico. La prudenza di Renzo – che non giunge davanti alla statua come Fermo trasportato dalla improvvisa infatuazione egualitaria del moto rivoluzionario, ma anzi appare guidato da un sano buon senso moderato – trova un corrispettivo nella reticenza del narratore dei *Promessi sposi*, che forse non se la sente più di accomunare, in una condanna inappellabile, il «sermonatore» di «filosofia» con quello della «religione». Della folla in rivolta, «con gli occhi in fuori, e con le lingue fuori», resta in evidenza il furore incontrollabile, causa prima, qui l'ironia si fa amara, delle più insensate «corbellerie».

Basta leggere ancora qualche pagina per incontrare Ferrer che sta portando in salvo il Vicario. Il quale Ferrer, distribuendo plateali baci a tutti, tiene quel mirabile discorso al «mutabile uditorio», che nei *Promessi sposi* è parte in italiano, quello demagogico e falso, parte in spagnolo, sottovoce, rivolto all'acquattato politico sconvolto dalla paura: un sermone «il più continuo nel tempo, e il più sconnesso nel senso» «che fosse mai».¹⁸

Intanto varrà la pena notare quel titolo che Ferrer si lascia sfuggire, nella concitazione del momento, mentre blandisce la massa che gli impedisce

¹⁷ PS, XII, p. 191. Su questo luogo del romanzo rimando a D. TONGIORGI, «Busto esecrato», «Testa d'assassino». *Appunti su una nota vicenda di iconoclastia contro una statua, anzi contro due*, in *Il Tempio delle Arti. Scritti per Lauro Magnani*, a cura di L. Stagno e D. Sanguineti, Sagep, Genova 2022, pp. 547-552.

¹⁸ PS, XIII, pp. 203-204.

il passo: «sì, sì; io sono un galantuomo, amico del popolo»;¹⁹ un sintagma – quest’ultimo – che non poteva essere sfuggito involontariamente alla penna dell’autore, ben consapevole di quanto quelle parole fossero ancora capaci di evocare, persino nella loro riconosciuta valenza antonomastica, l’ombra di uno dei più spregiudicati protagonisti del Terrore giacobino: quel Marat – si badi – che appunto dalle colonne dell’“*Ami du peuple*” aveva più volte accusato Necker di affamare i Francesi, speculando proprio sulla vendita del grano.

Ma la questione centrale, evidentemente, è un’altra. Come sappiamo, tanto Fermo che Renzo diventano presto gli esponenti più zelanti della parte “umana” del volgo in rivolta.²⁰ Spingendo e sgomitando aiutano Ferrer a condurre in salvo il vicario. Uno (Fermo) è stato un po’ più complice, l’altro ha manifestato fin dall’inizio la propria presa di distanza rispetto al radicalismo violento; ma entrambi, sostanzialmente, auspicano uno sbocco “legale” della sommossa. Il narratore è con loro, con tutta la forza. E il vicario si salva. I buoni, che non volevano spargimento di sangue, si sono mossi confidando in un giusto processo. Ferrer del resto ha promesso, il Vicario sarà messo in prigione:

– Un pò di luogo, – aggiungeva subito: – vengo per condurlo in prigione, per dargli il giusto gastigo che si merita: – e soggiungeva sottovoce: – *si es culpable* –.²¹

«Lo condurrò in prigione: sarà castigato...», ripete alla folla urlando e insieme dispensando buoni consigli al cocchiere («*Pedro, adelante con juicio*»), per poi drasticamente promettere ancora: «In prigione, in prigione». Come va a finire lo sappiamo: con un registro ironico, una citazione latina, *cedant arma togae*, che sarebbe stata opportuna se solo qualcuno avesse inteso il latino, e il Vicario, salvo, che si lascia andare, ribadendo a se stesso la sua volontà di scappare via, persino in una grotta, comunque «lontano da questa gente bestiale».²² Così, con l’ennesimo riferimento alla bestialità della folla in rivolta, si avvia a conclusione il XIII capitolo dei *Promessi sposi*. Che però termina con una osservazione su cui vale la pena riflettere:

¹⁹ Ivi, XIII, p. 204.

²⁰ La fenomenologia (e la psicologia) della massa in rivolta, nelle sue diverse componenti, è notoriamente descritta con particolare finezza in PS, XIII, pp. 196-197 (e FeL, III, VI, pp. 532-533).

²¹ PS, XIII, p. 199.

²² PS, XIII, p. 205.

Che avvenisse poi di questo suo proponimento non lo dice il nostro autore, il quale, dopo avere accompagnato il pover'uomo in castello, non fa più menzione de' fatti suoi.²³

Altra, davvero sensibilmente diversa, la versione del *Fermo*, in specie nella sua conclusione. Come del resto nei *Promessi sposi* anche qui Ferrer si è lanciato in promesse di giustizia, che sono però ripetute in modo ancor più ossessivo:

Sì sì, lo prometto, in castello, in prigione! un esempio, una giustizia esemplare. Tutto questo per bene di Vossignoria. Nò nò, non iscapperà, è in mano mia, si farà un buon processo, un processo severo, e se è reo... voglio dire... sarà castigato rigorosamente. Sì sì uno scellerato, un birbante; ma si farà giustizia.²⁴

Convinto da queste e da molte analoghe parole anche Fermo segue, soddisfatto e fiducioso, il flusso della folla che accompagna l'uscita di scena di Ferrer:

Fermo, dopo avere finchè potè, seguita la carrozza che aveva salvato il Vicario dal furore del popolo e lo conduceva legalmente in prigione, si fermò a riaversi un poco, a ricapitolare, a riconoscere i suoi pensieri, che erano tutti esultanti. Quel disgusto che gli avevano recato le grida del sangue e i preparativi della carnificina, aveva dato luogo alla gioia di vedere la giustizia, e l'umanità vittoriose, il delitto punito senza delitti, e la dignità del magistrato, il potere legale unito col voto pubblico, e divenuto suo amico, e suo ministro.²⁵

Fermo, uomo del tumulto, ma moderato, è ossessionato dalla legalità. Del resto, con lui stanno «i più, placati in parte e raddolciti dal vedere che un alto magistrato veniva a riconoscere la giustizia della loro causa, e a compirla legalmente».²⁶ Ma il Vicario si sarà infine ritirato dalla vita politica? No, può legittimamente supporre lo «storico di seconda mano», quello che ha «il privilegio [...] di inventare qualche cosa di verisimile» e sia pure a fronte del silenzio degli «storici originali».²⁷ E quel processo, promesso in mille modi

²³ *Ibid.*

²⁴ FeL, III, VII, p. 539.

²⁵ FeL, III, VII, pp. 543-544.

²⁶ FeL, III, VI, p. 532.

²⁷ FeL, III, VII, p. 540.

e mille volte alla folla, ci sarà davvero stato? La storia – ammette ancora, onestamente, il narratore del *Fermo* (non già quello dei *Promessi sposi*, che sul punto, lo abbiamo visto, assai eloquentemente, tace, giocando sul registro ironico) – non garantisce affatto che il «delitto» sia stato «punito senza delitti»; anzi è lecito immaginare il contrario.

Dobbiamo pur notare un'altra reticenza più importante e che dà luogo ad indovinare con minor timore d'ingannarsi. Non si trova scritto che il processo del Vicario, che il Ferrer aveva promesso dugento volte in quel giorno, sia stato fatto; e si può scommettere che non sia stato fatto. Su di che non possiamo lasciare di dire il nostro parere, perché avendo noi accompagnato il Ferrer coi nostri voti e coi nostri applausi in quella spedizione, non intendiamo per nulla di aver lodata una gherminella, un raggiro. Ferrer fece molto bene a promettere che il Vicario sarebbe giudicato, perché quella era una promessa ragionevole, e che poteva impedire un delitto. Ma fece molto male o Ferrer o chiunque si fosse quegli o quegliino che non si curarono di fare o impedirono che si facesse una cosa la quale era stata promessa solennemente, e avrebbe pure dovuto esser fatta quand'anche non si fosse promessa.

Ed è un vero peccato:

Poiché, o il Vicario era reo, non dico delle pazzie che gli venivano apposte, ma di qualche cosa, ed era bene punirlo: o egli era del tutto innocente, ed era cosa ottima mettere in chiaro la sua innocenza, convincere la moltitudine della sua spaventosa credulità, e farle sentire, farle confessare che le era stato risparmiato una stolidità atroce. Invece si menti, le prevenzioni della moltitudine non furono tolte, le fu dato per sopra più il rancore d'essere stata ingannata, e col fare di questo mezzo di salute un inganno, si tolse, per altre occasioni simili, al mezzo la sua efficacia, la quale consisteva tutta nella fede data alle parole.²⁸

«Per altre occasioni simili»: ancora una volta non è dato dubitare del riferimento. L'imbroglio perpetrato dagli uomini delle istituzioni ipotoca *per sempre* l'azione dei garanti del diritto. L'accusa di Manzoni non è banale. La sommossa si era infine incanalata entro un orizzonte di rispetto della legalità. Ma le stesse istituzioni che avrebbero dovuto tutelare il popolo l'avevano imbrogliato. Così, appunto, si apriva la strada alla rivoluzione *illegale*; di cui (come Manzoni non poteva dimenticare; e ne scrisse infatti ancora dopo

²⁸ FeL, III, VII, p. 541.

l'Unità)²⁹ la storia aveva poi offerto l'esempio estremo nell'Ottantanove, quando una sola classe aveva voluto assumere la rappresentanza di tutto lo Stato, all'Assemblea Generale.

La legge, che avrebbe potuto placare questo tumulto e prevenire quelli a venire, si rivela un imbroglio. Il tema si ripete, in chiave drammaticamente comica, anche alla fine dell'episodio nella locanda, l'ultimo atto della tragedia milanese. Il gabelliere spiega la sua proposta: la quale appare, agli occhi dell'ingenuo giovane che si sente braccato, tanto semplice quanto giusta: «Distribuire il pane in ragione delle bocche: perché c'è degl'ingordi indiscreti, che vorrebbero tutto per loro». E Renzo ancora una volta s'illumina: «Perché non la fanno una legge così?». ³⁰ Ma non solo non esiste la legge; la stessa proposta è un inganno: perché a quell'oste così pieno di buon senso Renzo confessa il proprio nome, quello che avrebbe dovuto essere impresso nella auspicata carta per il pane, e invece viene trasmesso al palazzo di giustizia, in un verbale che lo inchioda.

Renzo, incastrato con l'astuzia, fugge, avendo imparato lui stesso le regole del gioco, liberato dalla folla accorsa al suo richiamo:

E subito alzò la voce:

– figliuoli! mi menano in prigione, perché ieri ho gridato: pane e giustizia. Non ho fatto nulla; son galantuomo: aiutatemi, non m'abbandonate, figliuoli!³¹

Così invece dice Fermo nel luogo corrispondente:

Diamine! Che cosa fanno tutti quei buoni fratelli di jeri? mi lasciano in ballo a questo modo! [...]

²⁹ Si cfr. A. MANZONI, *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859. Dell'indipendenza dell'Italia*, premessa di S. Romano, introduzione, cronologia e regesto di G. Bognetti, testi a cura di L. Danzi, Centro nazionale studi manzoniani, Milano 2000. Assai vasta la bibliografia sul punto. In questo saggio – inteso essenzialmente ad una lettura dei romanzi – non si prende in considerazione il più ampio tema della riflessione manzoniana sulla Rivoluzione francese, e sul fenomeno rivoluzionario in genere. Mi preme tuttavia ricordare, per il suo carattere pionieristico, e per l'immutata utilità, L. MANNORI, *Manzoni e il fenomeno rivoluzionario. Miti e modelli della storiografia ottocentesca a confronto*, in «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», 15, 1986, pp. 7-106.

³⁰ PS, XIV, p. 216 (Fermo si limita invece ad acconsentire: «Così va bene»: FeL, III, VII, p. 554).

³¹ PS, XV, p. 233.

– Andiamo – soggiunse fra sè, – e vedremo se quei fratelli di jeri son tutti morti. [...]

Ohe! fratelli! mi menano su; e non ho fatto niente: solo perché jeri ho gridato: pane e abbondanza: non mi abbandonate, fratelli: patisco per la patria: [...] fratelli date uno scappellotto a costoro.³²

Nel nome della *fraternità*, principio rivoluzionario (e sia pure quello, della famigerata triade, meno ideologicamente problematico), si chiudeva la permanenza del giovane nella città che rischiava di trascinarlo alla perdizione. «O compagni sul letto di morte, / O fratelli su libero suol»: con quanta superficialità ci si era appropriati e ancora si abusava di quella parola, così densa di significati umani! Il riferimento si offusca – se ne comprende bene la ragione – nei più maturi *Promessi sposi*.

Insomma, l'ammissibilità di una rivolta "legale" è tema che Manzoni sente come irrisolto, e dal quale poi prende le distanze nel tempo, alleggerendone i riferimenti nella redazione finale. Ma le stratigrafie della scrittura rivelano altre incertezze, a volte anche solo nell'uso dell'ironia, nell'esplicito e puntuale ricorso a certe citazioni, che poi infatti cadono. Vale la pena riferirsi ad un passo che non si legge né nella prima redazione né in quelle a stampa; dove, trovandosi a presentare l'Innominato Manzoni avrebbe infine scritto:

Tutti i tiranni, per un bel tratto di paese all'intorno, avevan dovuto, chi in un'occasione e chi in un'altra, scegliere tra l'amicizia e l'inimicizia di quel tiranno straordinario.³³

Ma in precedenza, nella cosiddetta seconda minuta, aveva invece giocato sulla possibile ambiguità nell'uso del termine *tiranno*, che evidentemente suscitava un'eco straordinariamente attuale. Chi non ricordava, tra quanti avevano più o meno l'età di Manzoni, i memorabili versi di Monti, «Il tiranno è caduto. Sorgete / Genti oppresse» recitato alla Scala in occasione dell'anniversario della morte, sul patibolo, di Luigi XVI?

L'Innominato era un tiranno, nel senso che si dava allora alla parola, che non mi andaste ad accusar per giacobino: tiranni, nell'uso comune, e nelle gride erano nominati coloro che col mezzo dei loro servi o bravi, resistevano più o

³² FeL, III, VIII, pp. 566-569.

³³ PS, XIX, p. 286.

meno agli ordini ed alla forza pubblica, e ne esercitavano una arbitraria, capricciosa, più o meno iniqua sopra i menipossenti.³⁴

Anche in questo caso, dunque, la redazione a stampa allontana il riferimento troppo scoperto all'Ottantanove. Che ricompare, proprio nel *Fermo*, più avanti, nel quarto libro. Manzoni si chiede infatti come impedire che manifestazioni di esaltazione collettiva possano spingere a gesti estremi, ad una lotta tra fazioni, senza riserve di colpi. La responsabilità va attribuita ancora una volta agli intellettuali, che accolgono e promuovono, come verità assolute, spiegazioni che appagano il desiderio della moltitudine, bisognosa di individuare il colpevole delle proprie sofferenze. Sarebbe invece sufficiente, in molti casi, applicare il punto di vista dello storico, che allontana lo sguardo dall'urgenza dell'attualità, e dunque impone cautela e senso della misura:

Ho detto si vede, e dovetti dire: si dovrebbe vedere; giacché osservando le piaghe dei nostri maggiori non dobbiamo chiuder gli occhi alle nostre; e questa corrività a credere senza prova attentati contra il publico, contra una parte di esso, ad attribuire alle persone fatti e parole immaginarie è una piaga viva tuttodi; e dico viva nei popoli più colti, e dico anche negli uomini più colti di questi popoli. È cosa strana e trista che nelle cose contemporanee anche molti uomini colti si accontentino di ragioni che gli farebbero ridere applicate in una storia ad avvenimenti lontani. Nei nostri tempi in cui i fatti si sono affoltati con una terribile celerità, è incredibile l'influenza che hanno avuta in essi queste opinioni così leggermente ricevute: le più inverisimili son divenute spesso norma infallibile, impulso potente di condotta e di azioni: effetti terribili di cause immaginarie, furono poi cagioni di azione pur terribile, vasta, e prolungata. Su questa corrività non posso trattenermi dal trascrivere alcune parole d'oro da un libro d'un uomo singolarmente osservatore, il quale si trovò ravvolto in avvenimenti d'una terribile complicatezza: «*Si je ne l'avois pas vu moi-meme, et plusieurs fois, je ne le croirois pas: il a été fait par des hommes de bien à des hommes atroces, des inculpations qui n'étoient ni vraies ni vraisemblables*».³⁵

La fonte di questa citazione era stata meritoriamente proposta da Salvatore Nigro, che però non aveva potuto indicare il luogo preciso da cui derivava

³⁴ A. MANZONI, *Gli sposi promessi. Seconda minuta (1823-1827)*, a cura di B. Colli e G. Raboni, *Apparato critico*, Casa del Manzoni, Milano 2012, p. 321.

³⁵ FeL, IV, IV, p. 683.

questo passo.³⁶ Si tratta in effetti – come hanno sottolineato Carla Riccardi e Adriano Prosperi³⁷ – di un passo dei *Mémoires sur la Révolution* di Dominique-Joseph Garat, edito a Parigi nel 1795, tra i libri posseduti da Manzoni. Garat era stato un personaggio di peso negli eventi rivoluzionari: nella sua veste di ministro della giustizia, era toccato proprio a lui dover comunicare la condanna a morte a Luigi XVI. E a sua volta, esponente di punta del partito girondino, era stato condannato da Robespierre: di cui poi, sfuggito alla ghigliottina, con il suo voto aveva contribuito a decretare la caduta.

Le opinioni avevano determinato «effetti terribili», e quindi una concatenazione di azioni altrettanto imprevedibili «vaste e prolungate», nel corso di avvenimenti «di una terribile complicatezza». Manzoni non smette di riflettere sul punto. I fatti si sono susseguiti, scrive ancora, con «terribile celerità» (ma per il sintagma, di straordinaria efficacia, si dovrà riconoscere l'eco di una pagina di Schlegel – nella traduzione di Gherardini – sul *Macbeth*)³⁸ frutto della lestezza con cui le opinioni erano passate di bocca in bocca, e da ipotesi erano diventate subito teorie, e quindi realtà incontrovertibili.

La forza dirompente della parola demagogica imponeva anche, è già capitato di ricordarlo, un'attenzione specifica (e nuova) verso la psicologia delle masse. È un grande tema del romanzo, ma anche dello *Spartaco*, restato allo stato di primo abbozzo, che si doveva aprire proprio con un comizio del gladiatore, un «discorso appassionato», capace di «condurre i suoi compagni ad una insurrezione».³⁹ Ed erano osservazioni ben presenti nella cerchia della fronda liberale di quegli intellettuali francesi che Manzoni sentiva vicini a sé. Nel sesto tomo dell'*Historie de la Révolution française* Adolphe Thiers

³⁶ «Ma il francese della citazione è più vicino a quello di Dominique-Joseph Garat» (FeL, p. 1148).

³⁷ C. RICCARDI, recensione a *Storia della Colonna Infame*, a cura di L. Weber, ETS, Pisa 2009, in «Testo», 2010, pp. 177-180; EAD., *Perché rappresentare la storia: Manzoni tra Shakespeare e Garat*, in *Biblioteche, libri e immagini manzoniane*, a cura di S. Morgana e E. Paccagnini, con la collaborazione di S. Baragetti, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2020, pp. 151-164; A. PROSPERI, *Manzoni, la peste, il terrore. Il complotto e la storia nel capitolo XXXI dei Promessi sposi*, in «Studi storici», 1, 2018; ID. *La minaccia nascosta. Per una rilettura de La colonna infame*, in A. MANZONI, *Storia della colonna infame*, a cura di A. Prosperi, Einaudi, Torino 2023, p. XV e sgg. Ringrazio l'amico Roberto Bizzocchi per avermi segnalato il contributo di Riccardi.

³⁸ «Quanto al corso dell'azione, questo dramma [...] procede con terribile celerità dalla prima catastrofe [...] fino alla conclusione, e tutti i disegni non sono prima concepiti, che vengono recati ad effetto» (A.W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, traduzione italiana con note di Giovanni Gherardini, Giusti, Milano 1817, vol. III, p. 130).

³⁹ Per questa cit. dagli abbozzi della tragedia rimando al mio «*Il mondo sottosopra*». *Spartaco e altre reticenze manzoniane*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012, p. 45.

aveva ben raccontato come la circolazione delle opinioni avesse avuto, immediatamente prima dell'Ottantanove, una accelerazione sorprendente, e quelle idee si fossero trasformate immediatamente in azione:

La contagion des idées et des mots est chez les Français d'une rapidité extraordinaire. Chez un peuple prompt et communicatif, l'idée qui occupe quelques esprits est bientôt l'idée qui les occupe tout: le mot qui est dans quelques bouches, est bientôt dans toutes.⁴⁰

E infatti quel passo, nel volume posseduto da Manzoni e conservato a Brera, presenta un bel segno di attenzione, che certo non ci sorprende.⁴¹

Il sugo della storia, ovvero il bilancio dell'esperienza narrata nei capitoli del tumulto di San Martino, Manzoni lo spiega però solo molto più avanti, addirittura nel XXVIII capitolo, quando ormai Renzo è lontano da Milano e ci si può permettere di tirare le somme. Stavolta il passo è solo nei *Promessi sposi*:

La moltitudine aveva voluto far nascere l'abbondanza col saccheggio e con l'incendio; il governo voleva mantenerla con la galera e con la corda. I mezzi erano convenienti tra loro; ma cosa avessero a fare col fine, il lettore lo vede [...] È poi facile anche vedere, e non inutile l'osservare come tra quegli strani provvedimenti ci sia però una connessione necessaria: ognuno era una conseguenza inevitabile dell'antecedente, e tutti del primo, che fissava al pane un prezzo così lontano dal prezzo reale, da quello cioè che sarebbe risultato naturalmente dalla proporzione tra il bisogno e la quantità. Alla moltitudine un tale espediente è sempre parso, e ha sempre dovuto parere, quanto conforme all'equità, altrettanto semplice e agevole a mettersi in esecuzione: è quindi cosa naturale che, nell'angustie e ne' patimenti della carestia, essa lo desiderer, l'implori e, se può, l'imponga. [...] Ci si permetta d'osservar qui di passaggio una combinazione singolare. In un paese e in un'epoca vicina, nell'epoca la più clamorosa e la più notevole della storia moderna, si ricorse, in circostanze simili, a simili espedienti (i medesimi, si potrebbe quasi dire, nella sostanza, con la sola differenza di proporzione, e a un di presso nel medesimo ordine) ad onta de' tempi tanto cambiati, e delle cognizioni cresciute in Europa, e in quel paese forse più che altrove; e ciò principalmente perchè la

⁴⁰ A. THIERS, *Histoire de la Révolution française*, Lecointe et Durey, Paris 1825, vol. VI, p. 272.

⁴¹ Sui volumi di analisi e ricostruzione storica sulla Rivoluzione francese posseduti e postillati da Manzoni si rimanda allo specifico lavoro di Vania De Maldé, in corso di ultimazione, che permetterà anche di capire meglio, laddove possibile, la datazione degli interventi manzoniani.

gran massa popolare, alla quale quelle cognizioni non erano arrivate, potè far prevalere a lungo il suo giudizio, e forzare, come colà si dice, la mano a quelli che facevan la legge.⁴²

Il riferimento è alla legge che calmierava il prezzo del grano approvata dalla Convenzione nazionale nel maggio 1793. Questo passo, non tra i più citati a dire il vero, a me sembra invece di grande importanza. Le cognizioni «cresciute» «in quel paese forse più che altrove», ma restate patrimonio di pochi, non avevano impedito che la massa fosse stata capace di «forzare [...] la mano». Era successo in Francia grazie ai rivoluzionari giacobini, ma anche a Napoli, e per sinistra convergenza di opposti estremismi, quando la città (Cuoco l'aveva raccontato) era passata in mano ai lazzaroni controrivoluzionari. Era successo, e poteva riaccadere.

Il 24 aprile 1821 Manzoni aveva notoriamente incominciato a vergare il primo foglio del romanzo. Nelle righe incipitali offre già al lettore una data, ancora imprecisa, quella di «una bella sera d'autunno dell'anno 1628», quando il curato, ignaro di ciò che l'aspetta, incontra i bravi. Ma subito, fin dalla seconda minuta, la data sarà quella che conosciamo, il 7 di novembre 1628. I due protagonisti, Fermo e Renzo, fanno il loro ingresso a Milano l'11 novembre 1628, il giorno in cui ha inizio – così dicevano a Manzoni le fonti – la rivolta per il pane. La cronologia dell'*intero romanzo* è incardinata *ab initio* a questa data, discriminante per l'autore fin dal momento in cui comincia a scrivere. Il senso pieno di tanta precisione cronologica è evidente: la vicenda prende le mosse giusto in tempo per permettere a Renzo di verificare *in re* (nella incredibile notte degli imbrogli) l'inermità di ogni 'resistenza' soggettiva al sopruso e quindi di recarsi in fuga, in cerca di padre Bonaventura, nella Milano scossa dai moti di San Martino.

Le vicende del marzo 1821 avevano dato ulteriore conferma a Manzoni della tragica insensatezza della rivoluzione. Tuttavia, allorché decise di far incontrare il suo personaggio con la folla in delirio nella giornata di San Martino, non soltanto, o forse non tanto deve aver pensato al destino degli amici del "Conciliatore"; né a quello, misero quanto si vuole, del ministro Prina trucidato dalla piazza il 20 aprile 1814, e spesso chiamato in causa quando si parla di questi capitoli. L'obbiettivo, più ambizioso e urgente era ancora una volta quello di fare i conti con la più grave, fin troppo recente delle lezioni della storia. Di cui anche lui – lo si intenda come si vuole – era pur sempre stato figlio.

⁴² PS, XXVIII, pp. 405-406.

Finito di stampare
nel mese di maggio 2024
presso Printi s.r.l.
Manocalzati (AV)